BIBLIOTHEK FÜR KUNST- UND ANTIQUITÄTEN-SAMMLER 34

FERRAND W. HUDIG

DELFTER FAYENCE

DELFTER FAYENCE

VON

FERRAND W. HUDIG

BIBLIOTHEK FÜR
KUNST- UND ANTIQUITÄTEN-SAMMLER

BAND XXXIV

DELFTER FAYENCE

1 9 2 9

RICHARD CARL SCHMIDT & CO. / BERLIN W 62

DELFTER FAYENCE

EIN HANDBUCH FÜR SAMMLER UND LIEBHABER

VON

DR. FERRAND W. HUDIG
PROFESSOR FÜR KUNSTGESCHICHTE
AN DER UNIVERSITÄT DER STADT
AMSTERDAM

MIT 291 ABBILDUNGEN IM TEXT
UND VIELEN MARKENZEICHEN

1 9 2 9

RICHARD CARL SCHMIDT & CO. / BERLIN W 62

Alle Rechte, auch das der Übersetzung, vorbehalten

Published 1929

Copyright 1929 by Richard Carl Schmidt & Co., Berlin W 62

DRUCK VON OSCAR BRANDSTETTER IN LEIPZIG

Inhaltsverzeichnis.

Seite

Einleitung 7
I. Bibliographiſcher Überblick 10
II. Hiſtoriſcher Überblick 24
III. Material und Formgebung 69
IV. Die Formen 86
V Die roten Teekannen 104
VI. Glaſur und Farben 116
VII. Die Verzierung
1. Der italieniſch-ſpaniſche Dekor. 1570–1670 133
2. Muſchelrandſchüſſeln und Groteskenware 157
3. Der Übergang zur Porzellan-Nachahmung. 1630–1650 166
4. Das ſogenannte »holländiſche Porzellan«. 1650–1675 172
5. Die getreue Nachahmung des chineſiſchen Dekorationsſyſtems. 1670–1690 177
6. Das japaniſche Dekorationsſyſtem. 1680–1725 183
7. Die chineſiſche Verzierung mit Scharffeuerfarben. 1680–1760 . . 191
8. Blaue Verzierung auf weißem Grund. 1680–1760 208
9. Muffelware unter dem Einfluß der Famille-roſe und des ſächſiſchen Porzellans. 1725–1750 219
10. Die Nachblüte des Scharffeuerdekors. 1750–1790 228
11. Die ſpätere Ware aus Städten außer Delft 234
12. Die ſogenannte Bauernware 242
VIII. Die Werkſtätten und ihre Marken 256
Tabelle der Delfter Werkſtätten 294
IX. Verbreitung und Nachahmung 314
Anmerkungen 329
Sachregiſter 336

Einleitung.

Das Handbuch trägt den Titel »Delfter Fayence«, weil ich der Meinung bin, dieſes ſei der am leichteſten verſtändliche Sammelname für die hier zu behandelnden keramiſchen Produkte. Er iſt aber weder der gebräuchlichſte, noch hiſtoriſch ganz richtig. Ich ſehe mich deshalb veranlaßt, eine kurze Erörterung über die moderne und die hiſtoriſche Terminologie vorangehen zu laſſen.

Unter Fayence verſteht man heutzutage alle keramiſchen Produkte, die aus gewöhnlichem Töpferton beſtehen, bei verhältnismäßig niedriger Temperatur gebrannt ſind, eine rote, gelbe oder graue körnige Bruchſtelle zeigen und in der Weiſe mit einer glänzenden, undurchſichtigen Glaſur abgedeckt ſind, daß ſie eine große äußerliche Ähnlichkeit mit dem harten glänzenden chineſiſchen Porzellan haben.

Dieſes keramiſche Produkt wurde in Europa zuerſt in Spanien hergeſtellt, wo die Technik durch die Mohammedaner eingeführt worden war.

Aus Spanien fand eine große Ausfuhr dieſer Töpferware ſtatt, vor allem nach Italien, wobei die Balearen-Inſel Majorka als Stapelplatz diente; daher bezeichneten ſie die Italiener mit dem Namen Maiolica. Später ging Italien ſelbſt zur Fabrikation über mit Faenza als Hauptzentrum, und so kam der Name Porcellana di Faenza auf. Als dann Italien ſeinerſeits begann, ſein Produkt auszuführen, wurde die Benennung abgekürzt, und es entſtand in Frankreich der Name Faïence, der dann ſpäter auch in den deutſchen Sprachgebrauch überging.

Die Technik wurde in Italien verbeſſert und nahm ihren Weg zurück nach Spanien und verbreitete ſich überdies nach Frankreich, der Schweiz, Süddeutſchland, und auch nach den Niederlanden.

Das Einfallstor für die Fayence in den Niederlanden war Antwerpen; gegen Ende des XVI. Jahrh. verlegte ſich die Induſtrie von den ſüdlichen nach den nördlichen Niederlanden.

Um dieſe Zeit begann in Europa der direkte überſeeiſche Import von chineſiſchem Porzellan. Dies hatte zur Folge, daß mehr als bisher verſucht wurde, mit Fayence den Eindruck von Porzellan zu erwecken. Dieſes Beſtreben machte ſich in Italien, in Spanien, in Deutſchland geltend, aber ganz beſonders in den nördlichen Niederlanden, die im Anfang des XVII. Jahrh. zu den bedeutendſten Importeuren aus China gehörten. Aus verſchiedenen, ſpäter zu erörternden Gründen konzentrierte ſich hier in dieſer Zeit die Herſtellung der Fayence, die jetzt als billige Erſatzware mit dem Chineſiſchen Porzellan konkurrierte, in Delft. Es gelang den Delfter Töpfern, äußerlich dem Chineſiſchen Porzellan beſonders nahe zu kommen, und ſtolz nannten ſie ihre Ware »Niederländiſches« oder »Holländiſches« oder »Delfter Porzellan«.

Die Fayence, die aus Italien und Spanien importiert wurde, bezeichnete man in den Niederlanden meiſtens mit dem Namen »Straets werck«, weil ſie durch die Straße ⟨altniederländiſch: »Straet«⟩ von Gibraltar eingeführt wurde, oder man nannte ſie auch »Gleys« oder »Galeyerswerck«, was auf den Transport mit Galeeren ⟨altniederländiſch: »Galeyen«⟩ und ſomit ebenfalls auf die Herkunft aus dem mittelländiſchen Meer hindeutet[1]). Später gab man den Namen »Straets« und »Gleyswerck« auch den niederländiſchen Imitationen von italieniſcher und ſpaniſcher Fayence, zwar vor allem um den Gegenſatz zu der mehr nach China orientierten Delfter Ware zu betonen.

Die Delfter Ware, die mit dem wirklichen Porzellan zwar nur äußerlich übereinſtimmt, wird dennoch bis auf heute im Volksmunde und im Handel »Delftsch porcelein« genannt; die modernen niederländiſchen Forſcher haben ſich aber angewöhnt, die Delfter Ware mit dem ebenfalls altherkömmlichen Namen »Delftſch Aardewerk« zu benennen, das heißt »Delfter Irdenware«; die in den Niederlanden nach italieniſcher und ſpaniſcher Art hergeſtellte Ware bezeichnen sie mit »Nederlandsche Maiolica«, wobei ſie unterſcheiden zwiſchen nordniederländiſch und ſüdniederländiſch, d. h. zwiſchen dem Produkt der nördlichen Provinzen, welche die heutigen Niederlande umfaſſen, und dem der ſüdlichen, des heutigen Belgiens.

In dem vorliegenden Buche werde ich die ſüdniederländiſche Pro-

duktion kaum berühren, ich werde mich auf die heutigen Niederlande beſchränken müſſen, dabei aber ſowohl die Fayencen nach italieniſch-ſpaniſcher Art beſprechen, als die ſpezifiſche Delfter Ware, welch' letztere aber, wie wir ſehen werden, auch an anderen Orten als in Delft hergeſtellt wurde.

Nicht zu meiner Aufgabe rechne ich die Beſprechung von Töpferwaren, denen die undurchſichtige Glaſur fehlt, wie die braunen Tongefäße mit durchſichtiger Glaſur, oder das Steingut nach engliſcher Art, das aus weißem Ton gebrannt iſt und ebenfalls mit durchſichtiger farbloſer Glaſur abgedeckt iſt. Auch die eigentlichen Porzellane werde ich nicht beſprechen, die am Ende des XVIII. Jahrh. und zu Beginn des XIX. in den Niederlanden hergeſtellt wurden.

I. Kapitel.

Bibliographiſcher Überblick.

Die Forſchung über die niederländiſche Fayence ſteht noch vor vielen ungelöſten Problemen. Es iſt darum angezeigt, zunächſt einen kritiſchen Überblick über die Fachliteratur zu geben, die offenbar wegen dieſer Schwierigkeiten noch nicht ſehr umfangreich iſt.

Abb. 1. Rijksmuſeum, Amſterdam. H. 5 cm, 7,5 cm und 8 cm.

Nur wenige Zeitgenoſſen haben über die niederländiſche Fayencekunſt während ihrer Blütezeit, im XVII. und XVIII. Jahrh. Wiſſenswertes aufgezeichnet. Carel van Mander gibt in ſeinem Malerbuche ⟨Haarlem 1604⟩[2] einige Hinweiſe, die als Ausgangspunkt für eine Geſchichte der niederländiſchen Fayence dienen können. Im Jahre 1667 gab Dirck van Bleyswyck in ſeiner Beſchreibung der Stadt Delft[3] eine kurze Überſicht über die Entwicklung der delftiſchen Fayenceinduſtrie bis zu dieſem Jahre. Reinier Boitet wußte in ſeiner »Beſchrijving der Stadt Delft« von 1729 nur wenig beizufügen.

In dem Werke »De tegenwoordige Staat der Vereenigde Nederlanden« von 1742[4]), wurden Van Bleyswycks Bemerkungen neuerdings wiederholt und durch technische Erläuterungen ergänzt. Eine fachkundige Abhandlung über die weiße und farbige Fayenceglasur

Abb. 2. Sammlung Bodenheim, Amsterdam. Datiert 1581.
H. 10,1 cm.

und -Malerei erschien 1774 im Haag von einem Autor A. F.[5]). J. A. de Chalmot gab eine klare Beschreibung des Delfter Fayencebetriebes in seiner Fortsetzung des »Algemeen Woordenboek« von N. Chomel, Campen 1787. Über eine Amsterdamer Fayencefabrik berichtet P. C. Kasteleyn 1789 als Anhang zu seiner holländischen Ausgabe der »Anleitung zur Porzellanfabrikation« vom Grafen de Milly[6]). Die umfassendste Darstellung der niederländischen Fayenceindustrie wurde erst 1794 von Gerrit Paape geschrieben, als ihre Blütezeit schon vorüber war[7]). Die Ausführungen über die Technik sind darin sehr

wertvoll, weil ſie meiſtenteils übereinſtimmen mit denen, die der italieniſche Töpfer Cipriano Piccolpaſſo um die Mitte des XVI. Jahrh. in ſeinen »Tre libri dell'arte del Vasajo« gab[8]). Da die niederländiſche Fayenceinduſtrie ſich aus der italieniſchen entwickelte, und wir an-

Abb. 3. Rijksmuſeum, Amſterdam. Dm. 25 cm.

nehmen können, daß Paape die niederländiſche Technik durch Autopſie kannte, dürfen wir aus dieſen Übereinſtimmungen ſchließen, daß die techniſche Handhabung ſeit ihrer Übernahme aus Italien bis zum Ende des XVIII. Jahrh. in der Hauptſache unverändert blieb. Paapes Ausführungen haben daher für dieſe ganze Periode Gültigkeit.

Zu Beginn des XIX. Jahrh., beim Aufkommen des engliſchen Steinguts, ging das Intereſſe für die niederländiſche Fayence verloren. Erſt

um 1850 erwachte es wieder, und mit dem Entſtehen von Sammlungen ging nun die wiſſenſchaftliche Forſchung Hand in Hand.

Als erſter lenkte der Adminiſtrator des Musée Céramique de Sèvres, A. Brogniart, in ſeiner »Description méthodique« vom Jahre 1845

Abb. 4. Rijksmuſeum, Amſterdam. Dm. 31,5 cm.

die Aufmerkſamkeit auf die Delfter Fayence. Dann folgte Auguſte Demmin mit ſeinem »Guide de l'amateur de Faiences et Porcelaines«, Paris 1861. Seine Begeiſterung führte ihn zur Annahme, daß die großen niederländiſchen Tafelmaler, wie Vermeer, Jan Steen, Berghem u. a. perſönlichen Anteil an der Delfter Fayencemalerei gehabt hätten. A. Jacquemart war etwas vorſichtiger und zurückhaltender in dem Kapitel, das er in ſeinen »Merveilles de la Céramique« von 1866 der Delfter Fayence widmete.

In Holland ſelbſt wandte ſich die Forſchung durch zufällige Umſtände nicht ſofort der Fayenceproduktion der Stadt Delft zu. Als Van der Willigen im Jahre 1866 ſeine »Hiſtoriſchen Notizen über Haarlemer Maler« veröffentlichte, hielt er es für wichtig, in einem

Abb. 5. Rijksmuſeum, Amſterdam. H. 13 cm.

Anhang Material zur Geſchichte der Haarlemer Fayencekunſt und Töpferei beizufügen[9].

In den ſiebziger Jahren kamen die erſten beſchreibenden Kataloge hervorragender Sammlungen von Delfter Fayence heraus: 1874 erſchien R. Delormes Katalog der Sammlung von Dr. Mandl[10], 1877 Havards Katalog der Sammlung Loudon[11]. Jetzt machte man auch in Holland mit der Forſchung ernſt.

Im Jahre 1877 publizierte Obreen in ſeinem »Archiv für niederländiſche Kunſtgeſchichte« das Meiſterbuch der S. Lukasgilde in Delft[12], ferner Notizen über die Marken der Delfter Fayencetöpfer. In derſelben Publikation veröffentlichte S. Muller Archivalien zur Ge-

ſchichte der Utrechter Fayencewerkſtätten[13]) und C. J. Gonnet Notizen aus den Tauf-, Trau- und Begräbnisliſten der S. Lucasgilde in Haarlem[14]). Im Katalog von 1878 des »Museum van Oudheden

Abb. 6. Sammlung Bodenheim, Amſterdam. Dm. 24,7 cm.

der Stad Utrecht« erörterte S. Muller Beſchaffenheit und Zweck der Fayenceflieſen.

Begründer der Geſchichtſchreibung der niederländiſchen Fayenceinduſtrie iſt aber der franzöſiſche Publiziſt H. Havard. Seine »Faïence de Delft« erſchien 1878[15]). Dieſe erſte Geſchichte der niederländiſchen Fayence war dem Stande der Forſchung entſprechend noch recht unvollſtändig. Die Kritik blieb denn auch nicht aus, vor allem C. Bluemlein[16]) und A. H. H. van der Burgh[17]) haben auf die Mängel und Ungenauigkeiten des Buches hingewieſen.

Havards zusammenfaſſende Darſtellung hat nicht nur die Forſchung angeſpornt, ſondern auch die Abfaſſung kleiner Handbücher erleichtert. So erſchienen 1897 Glaishers »Delftware«[18] und 1904 W. Pitcairn Knowles' »Dutch Pottery and Porcelain«[19], die in allen

Abb. 7. Rijksmuſeum, Amſterdam. H. 16 cm.

Hauptpunkten Havard folgen. Auch F. Jaennicke ſtützt ſich in ſeinem »Grundriß der Keramik«, Stuttgart 1879, auf Havard.[19a]

Eingehende Archivſtudien machte A. H. H. v. d. Burgh, doch blieben ſeine Notizen bis jetzt unpubliziert und liegen im Archiv zu Delft. Seine Sammlung von Delfter Fayencen hinterließ er dem Stedelijk-Muſeum im Haag, und A. J. Servaas van Rooyen katalogiſierte ſie 1905[20]. Einen neuen Katalog mit hiſtoriſcher Einleitung ver-

faßte 1917 Ida C. E. Peelen[21]. H. P. Bremmer gab 1907 eine Mappe mit Reproduktionen von Delfter Keramik des Niederländiſchen Muſeums in Amſterdam heraus[22], und 1908 eine »Äſthetiſche Betrachtung über Delfter Keramik«[23].

Abb. 8. Sammlung van Tijen, Amſterdam. H. 13,3 cm.

Havard ſetzte unterdeſſen ſeine Forſchungen in den niederländiſchen Archiven fort, und 1909 erſchien dann ſeine »Céramique Hollandaise«[24], eine ſtark vermehrte Neubearbeitung ſeiner »Faïence de Delft«. Die Archivalien, welche er in den ſtädtiſchen und in den Zunftarchiven fand, beſtimmten ihn, den Titel ſeines Werkes bei der Neuausgabe zu ändern, und außer der Induſtrie in Delft auch die in Haarlem, Rotterdam, Arnhem und Utrecht in Betracht zu ziehen. Doch erſtreckt ſich dieſe Erweiterung hauptſächlich auf das Urkundenmaterial. Auch in der Neuausgabe behandelt Havard nur die feinere Fayence, welche

bisher von den großen Sammlern allein berückſichtigt worden war. Dadurch blieb ein großer, vielleicht der größte Teil niederländiſcher Fayencekunſt unbeachtet. So hat er z. B. die Flieſen, die doch für die Niederlande ſo charakteriſtiſch ſind, kaum erwähnt.

Der Erſte, der nach Muller auf die Flieſen aufmerkſam machte, war P. F. Knochenhauer. Er gab 1886 in ſeinem Werk »Nieder-

Abb. 9. Victoria- und Albert-Muſeum, London. H. einer Flieſe 13 cm.

ländiſche Flieſenornamente«[25]) eine Reihe Abbildungen der von ihm geſammelten Flieſenornamente und Flieſen heraus, vor allem mit der Abſicht, ſie für das moderne Kunſtgewerbe nutzbar zu machen. Er fügte den Reproduktionen Bemerkungen bei, die für die Geſchichte der niederländiſchen Fayenceinduſtrie ſehr wichtig ſind.

Die Berichte von Carel van Mander wieſen auf Haarlem als urſprünglichen Mittelpunkt der nordniederländiſchen Fayencekunſt. Dr. A. Pit war der erſte, der eine Keramikgruppe, die von den Forſchern unbeachtet geblieben war, als frühhaarlemiſch beſtimmte, 1902[26]).

Er veröffentlichte weitere Studien in der Zeitschrift »Oud-Holland«, 1909[27]). Seine Bestimmung ergab einen ganz neuen Standpunkt, auf dem alle folgenden Forscher weiter bauten, u. a. M. D. Henkel[28]) und Dr. E. Neurdenburg[29]). Verschiedene Sammler, wie Baron van Verschuer (Arnhem), C. van Tijen, und F. P. Bodenheim (Amsterdam) strebten nun danach, ihre Sammlungen speziell in dieser

Abb. 10. Rijksmuseum, Amsterdam. H. 13 cm.

Richtung auszubreiten. Die zwei Letztgenannten trugen viel zur Kenntnis dieser Ware bei, indem sie 1918 in Amsterdam eine Ausstellung organisierten[30]).

In ihrem Führer durch das niederländische Museum in Amsterdam mit dem Titel »Oud Aardewerk« hatte 1917 Dr. Elisabeth Neurdenburg inzwischen den Stand der Wissenschaft zusammengefaßt[31]).

Durch obengenannte Ausstellung und Zeitschriftartikel, wie von Dr. Vlielander Hein, 1913[32]), und O. Riesebieter, 1917[33]), wurden die einfachen und frühen Fayencearten bekannt, welche

Havard in ſeinen beiden Werken gar nicht oder nur beiläufig behandelt hatte.

Auch auf jene Arten, die nicht in Delft hergeſtellt waren, wurde man mehr und mehr aufmerkſam; ſo veröffentlichte A. Willemſe 1917—1919 verſchiedene Artikel über Alt-Limburgiſche Keramik[34]). Schon früher hatte V. G. A. Boſch die Geſchichte der Arnhemſchen

Abb. 11. Sammlung Van Tijen, Amſterdam. H. 13 cm.

Fayencefabrik beſchrieben[35]). Nachforſchungen in den Archiven von Rotterdam, eingeleitet durch Dr. E. Wiersum und Dr. R. Bylsma, ergaben die Bedeutung dieſer Stadt für die niederländiſche Fayenceinduſtrie. Wichtige Ausgrabungen, die 1914 in Rotterdam unternommen wurden, beſtätigten die Reſultate der Archivforſchungen. Dieſe Funde ermöglichten A. Hoynck van Papendrecht, eine große Geſchichte der ſechzehn Rotterdamer Fayence- und Flieſenfabriken zu ſchreiben, die ſeither mit Havards Buch zu den Eckſteinen der Geſchichte der niederländiſchen Fayence gehört[36]).

Auch in Friesland brachten Archivforſchungen verbunden mit Aus-

grabungen viel über die dortigen Fayenceprodukte ans Licht. Nanne Ottema leitete dieſe Unterſuchungen und veröffentlichte die Ergebniſſe in zwei wertvollen Publikationen[37].

Abb. 12. Sammlung Bodenheim, Amſterdam. Dm. 26 cm.

Von Dr. Eliſabeth Neurdenburg, die außer in ihrem Führer »Oud Aardewerk« verſchiedene Probleme der Delftſchen Fayencekunſt in Artikeln beſprochen hat[38], erſchien 1923 in London eine Geſchichte der niederländiſchen Fayence, mit Anmerkungen von Bernard Rackham[39]. In dieſem Buche unterzog die Verfaſſerin das Werk Havards einer ſcharfen Kritik.

Mit dem Erſcheinen von Knochenhauers Werk über Flieſenornamentik war das Intereſſe für das Sammeln von Flieſen erwacht.

Die große Sammlung von J. L. Schouten iſt ſeitdem in das ſtaatliche Muſeum »Huis Lambert van Meerten« in Delft gekommen und wurde in einem Führer durch dieſes Muſeum von Ida C. E. Peelen beſchrieben[40].

Die Sammlung von Eelco M. Vis, die kürzlich zum Teil nach London, zum Teil nach Amerika verkauft wurde, war die Veran-

Abb. 13. Sammlung Van Tijen, Amſterdam. H. 13,5 cm.

laſſung zu einem reich illuſtrierten Flieſenbuch, das der Sammler in Verbindung mit C. de Geus herausgibt und deſſen zweiter Band von mir bearbeitet wird[41]. Der Teil dieſer Sammlung, der ſich in London im Victoria- und Albert-Muſeum befindet, wurde in einer Broſchüre von B. Rackham beſchrieben[42]. De Geus hatte ſchon 1919 anläßlich einer Ausſtellung der Sammlung Eelco Vis im Städtiſchen Muſeum zu Amſterdam einen Führer und einige Artikel verfaßt[43].

Über Amſterdamer und Haarlemer Flieſen- und Fayencefabriken veröffentlichte ich 1926 und 1928 neues Material[44].

Die Entdeckung einer Anzahl Antwerpener Flieſen in England veranlaßte neuerdings B. Rackham ein zuſammenfaſſendes Werk

Abb. 14. Rijksmuſeum, Amſterdam. Dm. 31 cm.

über niederländiſche Fayence zu ſchreiben, in welchem die Antwerpener Induſtrie, die davon abhängige engliſche und auch die frühe nordniederländiſche behandelt wird[45].

II. Kapitel.

Hiſtoriſcher Überblick.

Die Töpferei erlangte in den nördlichen Niederlanden erſt künſtleriſche Bedeutung, als man zur Herſtellung der Fayence überging, d. h. als man die Tongefäße mit einer undurchſichtigen Zinnglaſur überzog.

Gefäße aus gebranntem Ton hatte man in den Niederlanden wie in den meiſten Ländern Europas ſchon von vorhiſtoriſcher Zeit an hergeſtellt. Im Mittelalter fing man an, den Ton mit einer durchſichtigen Bleiglaſur zu überziehen und dadurch widerſtandsfähiger zu machen. Dieſe Technik wurde vor allem bei Flieſen angewandt, die man überdies des öfteren durch Verwendung verſchiedenfarbiger Tonſorten ornamentierte. Auch wurde vom ſpäten Mittelalter an zuweilen die Bleiglaſur gefärbt. Zu einer bedeutenden äſthetiſchen Leiſtung kam es dabei aber kaum. Von den wenigen künſtleriſch verzierten Geſchirrſtücken dieſer Art, die man bei Ausgrabungen in verſchiedenen Teilen des Landes zutage gefördert hat, erwies ſich der bedeutendſte Teil als Importware. Niederheſſen ſcheint hier der große Lieferant geweſen zu ſein[46].

Als man aber in der zweiten Hälfte des XVI. Jahrh. zum Gebrauch der opaken Glaſuren überging, ſetzte zum erſten Male eine künſtleriſche keramiſche Produktion ein. Nach den nördlichen Niederlanden kam dieſe Neuerung aus den ſüdlichen Provinzen. Hier war ſie, der Überlieferung gemäß, von Italien her eingeführt worden.

Cypriano Piccolpaſſo, ein Fayencetöpfer aus Caſtel Durante, erzählt in ſeinen »Tre libri dell'arte del Vaſajo«, daß einer ſeiner Landesgenoſſen, Guido di Savino, in der erſten Hälfte des XVI. Jahrh. die Kunſt der Fayencetöpferei in Antwerpen einführte, und daß ſeine Söhne dort das Gewerbe fortſetzten[47]. Man hat verſucht, dieſen Guido di Savino zu identifizieren mit dem »geleyerspotbacker« Guido An-

dries, der von 1512 an in Antwerpen anſäſſig war, und von dem wir wiſſen, daß, nachdem er um 1540 geſtorben war, ſeine Söhne den Betrieb in- und außerhalb Antwerpens weiterführten[48]).

Abb. 15. Sammlung Bodenheim, Amſterdam. Dm. 35,8 cm.

Auch zur ſpaniſchen Fayenceinduſtrie hatten die ſüdlichen Niederlande Beziehungen. Hans Floris, ein Bruder des bekannten Malers Franz Floris de Vriendt, der 1550 als »geleys-potbacker« im Antwerpener Zunftbuch eingeſchrieben iſt, ging nach Spanien und wurde dort 1563 Meiſter der »Azulejos« (Fayencefliesen) im Dienſte von Philipp II.[49]). Für verſchiedene Paläſte in Madrid und in anderen Orten verfertigte er Fliesen. Van Mander ſagt, Floris ſei ein »geleys-potbacker« geweſen, wie man keinen zweiten in den Niederlanden habe finden können[50]).

In der zweiten Hälfte des XVI. Jahrh. werden noch verschiedene andere Fayencetöpfer in Antwerpen erwähnt, und die Bodenfunde lassen vermuten, daß hier in dieser Zeit die Fayenceindustrie blühte.

Von Antwerpen führt der Weg in den Norden. Wann genau das Herstellen von Fayence in den nördlichen Niederlanden beginnt, steht noch nicht fest. Ebensowenig wissen wir, ob wir allein die Antwerpener, von denen viele in der zweiten Hälfte des XVI. Jahrh. der Glaubensverfolgungen wegen nach dem Norden flüchteten und dort ihre Tätigkeit fortsetzten, für die Entstehung der Fayencetöpferei in den nördlichen Provinzen verantwortlich machen dürfen. Jedenfalls ist es auffällig, daß an verschiedenen Orten die ersten Fayencetöpfer, deren Namen wir in den Archivalien antreffen, Antwerpener sind.

Abb. 16. Rijksmuseum, Amsterdam. H. 18,5 cm.

So sehen wir, daß Joris Andries, einer der Söhne des obengenannten Guido Andries, der 1552 in die Antwerpener Zunft aufgenommen worden war, im Jahre 1564 in Middelburg in Zeeland eine Fayencewerkstatt gründete[51].

In Haarlem wird 1572 Adriaen Bogaert als Fayencetöpfer erwähnt, der wahrscheinlich ein Verwandter des Antwerpener Fayencetöpfers Jan Boghaert ist[52]. Ein Lehrling dieses Jan Boghaert, Carstiaen van den Abeele, ließ sich als Fayencetöpfer in Amsterdam nieder und wird hier 1584 und 1594 erwähnt[53]. Auch finden wir in Amsterdam im Jahre 1587 einen Adriaen Jansz Bogaert[53a]. Ein anderer

Antwerpener, Jan Hendricks, gründete 1586 in Dordrecht eine Fayence-werkſtatt[54]. Im Jahre 1598 kaufte der Antwerpener Fayencetöpfer Hans Barnaert Fierleger in Haarlem ein Haus.

Zwar laſſen einige Tatſachen vermuten, daß ſchon vor den hier genannten Daten in Holland Fayence hergeſtellt wurde. In Amſterdam wird z. B. 1557 ſchon ein »Geleynen-Steech« erwähnt, was wir etwa mit Fayence-Gaſſe überſetzen können[55]. Für Haarlem haben

Abb. 17. Kunſthandel, Amſterdam.

wir durch Carel van Mander einen noch etwas feſteren Anhaltspunkt. Er berichtet, daß Cornelis Hendriksz, der Vater des 1566 geborenen Hendrik Vroom, vom Gewerbe des Bildſchneidens zu dem der Töpferei überging, und daß er, da er in der Zeichenkunſt erfahren war, wunderliche Trinkgefäße fertig brachte, von denen man nicht wußte, wo man den Mund anſetzen mußte, und ebenſo wunderliche Verzierungen, außergewöhnlich in ihren Formen und Farben[56]. Dieſer Cornelis Hendriksz iſt nach dem Zeugnis van Manders kurz nach 1566 geſtorben. Seine Witwe vermählte ſich wieder, ſetzte wahrſcheinlich mit ihrem zweiten Gatten die Fayencewerkſtatt fort und bildete ihren Sohn erſter Ehe, den jungen Hendrik Vroom, dafür aus.

Dieſer Hendrik Vroom hatte aber mehr Neigung für die Kunſt- als für die Fayencemalerei. Er lief darum aus dem Elternhaus weg und

arbeitete bei verſchiedenen Malern, aber von Zeit zu Zeit ging er, durch Geldnot gezwungen, wieder zur Fayencemalerei über, und dann malte er vorzugsweiſe Schiffe, ſo wie in der Kunſtmalerei Seeſtücke ſeine Spezialität waren. Er blieb nicht in Haarlem, ſondern ging nach Enkhuizen und Brügge und reiſte dann von Rotterdam

Abb. 18. Rijksmuſeum, Amſterdam. H. 22,5 cm.

nach Spanien, wo er in Sevilla zunächſt bei einem niederländiſchen Kunſtmaler und ſpäter bei einem italieniſchen Fayencebrenner arbeitete. Von Spanien zog er nach Italien, hielt ſich einige Zeit in Florenz und zwei Jahre in Rom auf und ſtudierte hier bei dem Maler Paul Bril. Darauf ging er nach Venedig und malte dort wieder Fayence. In Venedig blieb er ungefähr ein Jahr und reiſte dann über Mailand und Genua nach Albisola bei Savona. Hier ſuchte er wieder bei Fayencetöpfern Arbeit, fand aber nichts Paſſendes und zog über Lyon, Paris, Rouen nach Haarlem zurück, wo er 1640 ſtarb.

Wenn auch für Hendrik Vroom der Hauptzweck ſeiner Wanderſchaft die Ausbildung in der großen Malerei war, ſo können wir doch aus ſeiner Route ſehen, welche Städte für einen wandernden niederländiſchen Fayencemaler als Arbeitsfeld in Betracht kamen. Es werden ſich auch andere Niederländer im Auslande in der Fayence-

Abb. 19. Sammlung Bodenheim, Amſterdam. Dm. 33,5 cm.

kunſt geſchult haben, wir dürfen daher aus der Reiſe Vrooms Schlüſſe ziehen über den Einfluß der mittelländiſchen Fayence auf den Norden, denn die nordniederländiſche Fayence zeigt neben den Einflüſſen von Antwerpen auch andere, die direkt aus Spanien, Portugal und Italien ſtammen müſſen.

Ob Vrooms Reiſe nach Enkhuizen und Brügge mit ſeiner Tätigkeit als Fayencemaler zuſammenhing, oder mit ſeinem Bedürfnis,

Schiffe zu ſehen und zu malen, berichtet van Mander nicht; doch iſt letzteres wahrſcheinlich. Auch beim Aufenthalt in Rotterdam wird nichts von Fayencemalen erwähnt; erſt in Sevilla ſcheint ihn die Not zu ſeinem urſprünglichen Fache zurückgeführt zu haben. Er muß hier bei einem Nachfolger des Piſaners Francesco Nicculoſo in Dienſt

Abb. 20. Sammlung Bodenheim, Amſterdam. Dm. 32,7 cm.

getreten ſein. Dieſer hatte ſich zu Beginn des XVI. Jahrh. in Sevilla niedergelaſſen und hier die nord-italieniſche Art eingeführt, indem er die geometriſchen Flieſenmuſter durch Gemälde hiſtoriſchen Inhalts erſetzte[57]. Zu ſeinen Hauptwerken gehören die Flieſengemälde im Alcazar (1503), in der S. Annakirche und an der Faſſade des Kloſters Santa Paula (1504) in Sevilla. Seine Nachfolger waren ebenfalls Italiener. In dieſer italieniſch-ſpaniſchen Umgebung hat alſo Vroom zuerſt gearbeitet.

Dann treffen wir ihn erſt wieder als Fayencemaler in Venedig.

Venetianiſche Motive ſind auf holländiſcher Fayence nichts Seltenes. So ſagt Piccolpaſſo von dem in den nördlichen Niederlanden häufig vorkommenden «Fogliemotiv« ⟨Abb. 23—27⟩, es ſei in Venedig und Genua gebräuchlicher als an anderen Orten Italiens. Auch Früchtemotive, vor allem Granatäpfel und Trauben, die der niederländiſchen Fayencemalerei vertraut ſind ⟨Abb. 18—22⟩, bezeichnet er als ſpezifiſch venezianiſch.

Als Spezialität von Albisola, wohin Vroom von Venedig zog, gelten weiße Schüſſeln mit Muſchelrand, die oft als Mittelmotiv flüchtig gezeichnete Amoretten zeigen. Ähnliche Schüſſeln kommen in den nördlichen Niederlanden vielfach vor ⟨Abb. 58—59⟩. Trotzdem dürfen wir die Bedeutung dieſer reiſenden Künſtler für die holländiſche Fayence nicht überſchätzen, und es iſt wichtig, hier feſtzuſtellen, daß, wenn wir auch wiſſen, daß italieniſche Fayencetöpfer nach Frankreich ⟨Lyon 1512, Paris 1529, Rouen 1542⟩, nach der Schweiz, nach Tirol und Süddeutſchland ⟨1526⟩ zogen, in den Niederlanden dagegen außer Guido di Savino, der in Antwerpen tätig war, kein einziger Italiener als Fayencetöpfer oder Fayencemaler in den Urkunden gefunden worden iſt.

Abb. 21. Rijksmuſeum, Amſterdam. H. 11 cm.

Der Einfluß auf den Norden wird aber in der Hauptſache durch den Import italieniſcher und ſpaniſcher Ware vermittelt worden ſein, von dem wir annehmen können, daß er im XVI. Jahrh. beträchtlich geweſen iſt. Dies geht hervor aus der Menge italieniſcher und ſpaniſcher Fayence, die in den holländiſchen Inventaren dieſer Zeit erwähnt wird [57a]⟩.

Während nun aber Vaſen und Schüſſeln aus Fayence ohne große Schwierigkeiten aus Spanien und Italien importiert werden konnten,

war dies mit den Fliesen umständlicher, weil sie in großer Menge nötig waren, wenn man sie praktisch verwenden wollte. Die Gewohnheit, Wände mit Fliesen zu verkleiden, war aus dem Orient nach Spanien und Portugal gekommen und fand in Ausnahmefällen auch in Italien Eingang.

Abb. 22. Ehem. Sammlung Vis, Amsterdam. H. einer Fliese 13 cm.

Von Spanien übertrug sie sich nach dem Norden, als sich in der Zeit der spanischen Herrschaft die niederländischen Sitten und Gebräuche nach den spanischen orientierten. Es liegt somit auf der Hand, daß die ersten Fayencetöpfer vor allem Fliesen herstellten. Die Funde zeigen, daß im XVI. Jahrh. wohl häufig spanische und italienische Motive auf den Fliesen vorkommen, aber der Unterschied von den in Spanien und Italien gefundenen ist groß genug, um zu beweisen, daß die Fundstücke weder aus Spanien noch aus Italien importiert sind.

Die Öfen der älteſten Fayencewerkſtätten in den Niederlanden, über die wir aus den Dokumenten Einzelheiten ermitteln können, waren denn auch hauptſächlich für das Brennen von Flieſen eingerichtet; die Geſchirrproduktion muß in der erſten Zeit nur beiläufig betrieben worden ſein. Vereinzelt kommen auf den holländiſchen Ge-

Abb. 23. Rijksmuſeum, Amſterdam. Dm. 18,8 cm.

mälden aus der zweiten Hälfte des XVI. Jahrh. Fayenceteller und -vaſen vor, die man für inländiſches Fabrikat halten kann. Das Fayencegeſchirr dieſer Zeit wurde, wie es ſcheint, hauptſächlich zum Aufbewahren von fetten und klebrigen Stoffen verwandt und beſtand in Buttertellern, Salbtöpfen, Sirupkannen und dergl. Von den wenigen vor 1600 datierten Stücken, die auf uns gekommen ſind, iſt aber die Herkunft aus den nördlichen Niederlanden nicht ſicher feſtzuſtellen. Eine Schüſſel mit holländiſcher Inſchrift und der Jahreszahl 1570 gehört Herrn B. J. V. van Hees in Heemſtede; eine Coupe im Beſitz von

Herrn F. Bodenheim, Amſterdam trägt das Datum 1581 ⟨Abb. 2⟩, eine angeblich in Hoorn ausgegrabene Schüſſel im Rijksmuſeum iſt 1582 datiert.

Als durch den Ausbruch des Krieges mit Spanien im Jahre 1568

Abb. 24. Rijksmuſeum, Amſterdam. H. 15 cm.

der Mittelmeerhandel ins Stocken kam, wird man in Holland das Fehlen des «Straets Goet» ⟨der Ware, die durch die Straße von Gibraltar angeführt wurde⟩, bald empfunden haben; wie in ſo manchem anderen Betrieb, wird der Wunſch entſtanden ſein, das Fayencegeſchirr ſelbſt zu verfertigen.

Der Umfang der Produktion vor 1600 iſt kaum zu ermitteln, doch muß damals das Fayencegeſchirr ſchon ſo allgemein gebräuchlich ge-

weſen ſein, daß dieſe Induſtrie einem gefährlichen neuen Konkurrenten, dem chineſiſchen Porzellan, die Stirne bieten konnte.

Das chineſiſche Porzellan war in der erſten Hälfte des XVI. Jahrh. eine Rarität, deren Beſitz nur Wenigen vorbehalten war[58]. Die Ein-

Abb. 25. Sammlung Ottema, Leeuwarden. H. 23 cm.

fuhr in Europa ſtieg aber bedeutend, als die Portugieſen 1557 bei Canton auf der Inſel Macao eine Faktorei gründeten.

Johannes Pontanus, der 1611 eine Geſchichte der Stadt Amſterdam verfaßte, erzählt, die Nachfrage nach Porzellan ſei ſo groß, daß man auf der Inſel Majorca begonnen habe, es nachzuahmen und ſo geſchickt, daß die Schönheit dieſer Ware oft das chineſiſche Vorbild übertreffe. Auch habe er gehört, dieſes Majorca-Fabrikat werde in

Italien zu geringem Preiſe verkauft und dort Maiolica genannt[59]. Wir brauchen die Mitteilungen von Pontanus nicht zu wörtlich zu nehmen, immerhin ſteht feſt, daß zu Beginn des XVII. Jahrh. das chineſiſche Porzellan auch die ſpaniſche und italieniſche Fayencefabri-

Abb. 26. Rijksmuſeum, Amſterdam. H. 13,5 cm.

kation beeinflußte; das zeigt uns vor allem die allgemeine Vorliebe für eine blau und weiße Verzierung, die um dieſe Zeit aufkam. Auch in den Niederlanden können wir eine ſolche Beeinfluſſung wahrnehmen, was mit dem anwachſenden Import von chineſiſchem Porzellan zuſammenhängt. Vom Anfang des XVII. Jahrh. an kommen in den niederländiſchen Inventaren allerlei Porzellangegenſtände vor. Der Beſitz an Porzellan wurde ſicherlich ſchon bedeutend vermehrt, als 1604 aus der Ladung der eroberten portugieſiſchen Karake Catharina

60000 kg Porzellan in Holland verſteigert wurde[60]. Es folgten nach 1604 noch einige andere Beuteverſteigerungen. Von 1605 an wußten die Holländer die portugieſiſche Vermittlung auszuſchalten; jetzt brachten ſie die Ware auf den Schiffen der 1602 gegründeten Niederländiſchen

Abb. 27. Sammlung Van Tijen, Amſterdam. Marke I C. Dm. 15 cm.

Oſtindiſchen Compagnie ſelbſt nach Holland. So konnte 1607 in Amſterdam eine Auktion von ſelbſtimportiertem Porzellan ſtattfinden[61], und Johannes Pontanus berichtet ferner in ſeiner Geſchichte von Amſterdam vom Jahre 1611, daß damals durch den Handel mit Oſtindien immer größere Mengen Porzellan nach den Niederlanden gebracht wurden, ſo daß es faſt zu den täglichen Gebrauchsgegenſtänden des gewöhnlichen Volkes gehörte.

Aus Nankin wurden im Jahre 1612 auf dem Schiffe Vliſſingen 38641 Stück Porzellan eingeführt und 1615 auf dem Schiffe Gelder-

land 69057 Stück. In diesem Jahre fand auch in Delft eine große Porzellanversteigerung statt [62].

Pontanus schreibt noch und zitiert dabei den Reisenden Hugo van Lin=

Abb. 27a. West=Friesch Museum, Hoorn. H. 21,5 cm.

schoten, in China würden zwei Porzellanarten fabriziert, eine grobe und eine feine, die grobe werde exportiert, die feine bleibe im König=reich. Er bemerkt dazu, diese Aussage sei nicht ganz richtig, er habe in Amsterdam ein Muster feinen Porzellans gesehen und es werden dort noch mehrere solche Exemplare gezeigt [63]. Im Anschluß an ein Zitat aus Plinius vergleicht dann Pontanus das Porzellan mit den

Murrhina der Antike, er findet, daß Porzellan keinen durchscheinenden Glanz habe wie die Murrhina, sondern nur eine leuchtende Schönheit wie Milch[64]. Die Farben, die Plinius aufzählt, kämen unter den Porzellansorten nicht vor, weil, soviel er wisse, die Chinesen nur blau und weiß kombiniert hätten[65].

Diese Mitteilungen sind aus verschiedenen Gründen bedeutungsvoll;

Abb. 28. Rijksmuseum, Amsterdam. H. 16 cm.

in erster Linie sehen wir, wie stark der Gebrauch von Porzellan in den wenigen Jahren, da die Ostindische Compagnie ihren Handel trieb, angewachsen war. Dann ist wichtig, daß zu dieser Zeit nur blau und weißes Porzellan in den Niederlanden bekannt war. Endlich ist hier schon von zwei Sorten Porzellan die Rede: dem groben und dem feinen.

Der Einfluß des Porzellans auf die niederländische Fayence konnte nicht ausbleiben. Der Prozeß verlief höchstwahrscheinlich so, daß man zunächst die großen Fayenceschüsseln mit dem Dekor der importierten chinesischen Ware verzierte, ohne die bisherige Technik irgendwie zu

ändern. Dieſe frühchineſiſchen Motive finden wir auf der niederländiſchen Fayence neben den bisher gebräuchlichen italieniſchen bis zur Mitte des XVII. Jahrh. ⟨Abb. 45—49⟩. Auch auf Flieſen dieſer Zeit be-

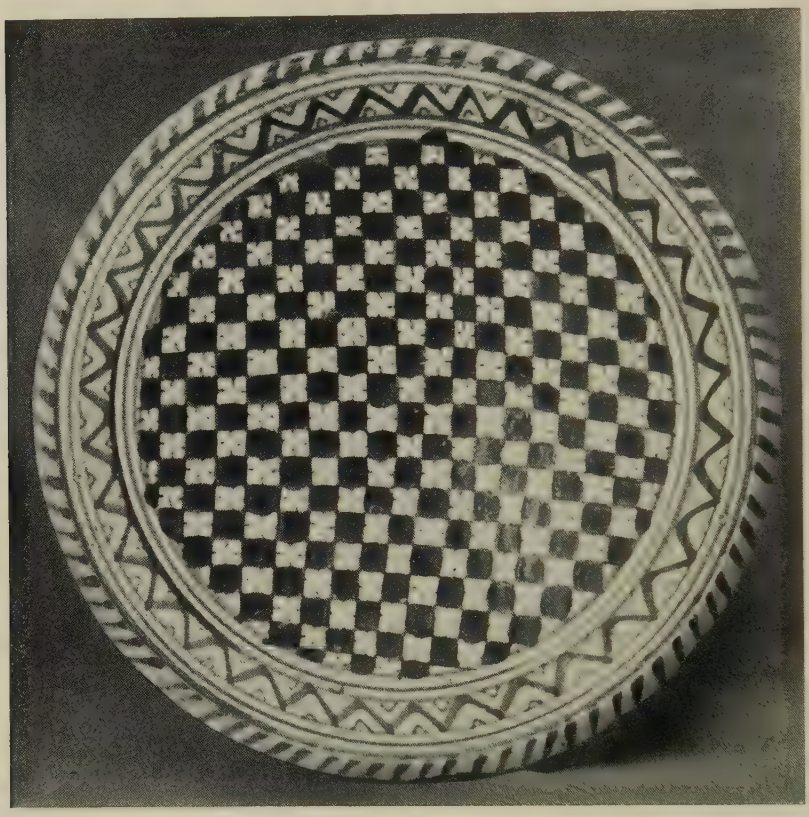


Abb. 29. Rijksmuſeum, Amſterdam. Dm. 32 cm.

gegnen wir chineſiſchen Muſtern, aber viel ſeltener als auf dem Geſchirr ⟨Abb. 50⟩. Eine weitere Folge dieſes Einfluſſes des chineſiſchen Porzellans beſtand, wie oben geſagt, darin, daß vom Beginn des XVII. Jahrh. an die urſprüngliche Buntfarbigkeit der Fayencegefäße immer mehr durch die Farbenkombination Weiß und Blau verdrängt wurde. Auch in der Flieſenfabrikation trat nun die Dekoration in blau und weiß auf.

Aber nicht nur die Dekoration, ſondern auch das Material wurde

durch das chinesische Porzellan beeinflußt. Mit dieser Entwicklung steht das Patent im Zusammenhang, welches die Generalstaaten 1614 einem Claes Jansz. Wijtmans verliehen, »um während fünf Jahren allein in den Vereinigten Niederlanden zu fabrizieren oder fabrizieren zu lassen,

Abb. 30. Sammlung Enthoven, Amsterdam.

allerlei von ihm erfundenes Porzellan, das, was die Bemalung und die Materie betrifft, ziemlich den Porzellansorten, die aus den fernen, fremden Ländern stammen, gleich kommt«[66]. Dieser Claes Wijtmans hatte 1613 in Rotterdam, wo schon andere Fayencewerkstätten bestanden, ein neues Unternehmen gegründet. Aus der Tatsache, daß er für seine Erfindung ein Monopol erhielt, müssen wir schließen, daß seine Ware von der bisher in den Niederlanden verfertigten verschieden war.

Der Vorbehalt, der in den Worten »ziemlich« ausgedrückt iſt, weiſt ſchon darauf hin, daß Wijtmans kein wirkliches Porzellan herzuſtellen begann. Es war aber um dieſe Zeit eine Neuerung eingeführt worden, die ſich hauptſächlich auf das Ausſehen der Ware beſchränkte. Aus einigen

Abb. 31. Kunſthandel, Amſterdam.

Prozeßakten erfahren wir darüber Näheres; ſo läßt Wouter van Eenhoorn aus Delft 1664 durch zwei ſeiner Fayencebäcker vor dem Notar die Erklärung ablegen, daß ſeine Vorfahren zu den Erſten gehörten, welche die Vorzüglichkeit des Niederländiſchen Porzellans erreichten ⟨. . . een van de eerste vinders van de gentiliteyt van het Nederlants porceleyn te backen hebben geweest . . .⟩[67].

Es iſt alſo deutlich, daß man dieſe neue Ware, die niederländiſches

oder holländiſches Porzellan genannt wurde, von der bisher nach italieniſcher Art hergeſtellten unterſchied. Darüber unterrichten uns auch einige merkwürdige Akten aus dem Haarlemer Archiv. Der Fayencebrenner Willem Janſz Verſtraeten, der ſeit 1625 oder ſchon

Abb. 32. Sammlung Van Tijen, Amſterdam. Dm. 20 cm.

früher in Haarlem ſein Gewerbe mit Magiſtratsunterſtützung ausübte, übertrug 1642 die Fayencewerkſtatt ſeinem Sohne mit der Beſtimmung, dieſer ſolle in Zukunft das feinere holländiſche Porzellan anfertigen, er, der Vater aber, habe das Recht, auch fernerhin die gröbere, ältere Ware auf italieniſche Art herzuſtellen[68]). Dieſer Kontrakt hatte die Folge, daß Vater und Sohn einander abwechſelnd beſchuldigten, diejenige Ware zu machen, für die nur der Kläger das Recht zur Her-

ſtellung habe. Aus den Prozeßakten iſt erſichtlich, daß dem Produkt des Vaters verſchiedene Namen gegeben wurden, wie »Straets goet«, was, wie ſchon erklärt, ſo viel heißt, wie italieniſche oder ſpaniſche Ware, in dieſem Falle alſo deren Imitation. Ein anderer Name war »wit goet« ⟨weiße Ware⟩, doch müſſen wir uns darunter nicht nur weißes, unverziertes Geſchirr vorſtellen, man ſagte »weiße Ware« im Gegenſatz zur braunen Tonware mit Bleiglaſur. So ſprach

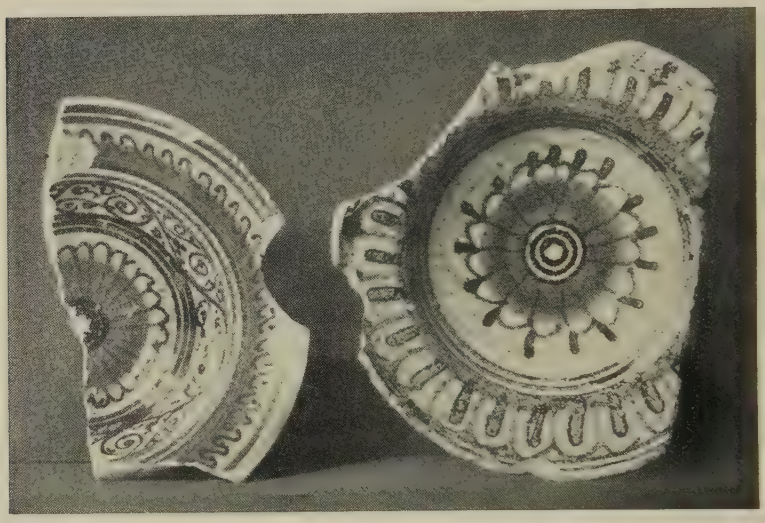


Abb. 33. Rijksmuſeum, Amſterdam. Dm. 13 cm.

man auch in Italien von »Bianchi di Faenza«. Ebenſo heißt es in der Bittſchrift des Antwerpener Fayencebrenners Jan Guldens an den Magiſtrat von Hamburg »Pocula fictilia alba invitreata Italico more«, alſo: keramiſche Gefäße nach italieniſcher Art weiß glaſiert [69]⟩. In Italien wurde in der zweiten Hälfte des XVI. und vor allem im XVII. Jahrh. das Ornament im Verhältnis zum weißen Grunde immer anſpruchsloſer. Speziell in Faenza, Albisola und Turin machte man weiße Schüſſeln mit einer kleinen Verzierung in blau, gelb und orange. Dieſe wurden in den Niederlanden nachgeahmt, wodurch ſich der Name »Weiße Ware« noch beſſer erklärt. Ein dritter Name in unſeren Prozeßakten iſt »Wapengoet« ⟨Wappenware⟩, und in der Tat iſt aus dieſer Zeit eine große Zahl niederländiſcher Schüſſeln erhalten, die

als Mittelmotiv ein Wappen zeigen. Bei der großen Vorliebe, vor allem in der zweiten Hälfte des XVI. Jahrh., für heraldiſche Verzierungen, liegt es auf der Hand, daß ſich dieſes Ornament auch auf die Keramik erſtreckte. Wir haben es hier mit einer internationalen Mode zu tun, ſowohl auf italieniſcher wie portugieſiſcher, wie auch

Abb. 34. Rijksmuſeum, Amſterdam. H. 13,5 cm.

auf Hamburger Fayence dieſer Zeit finden ſich Wappen. Diejenigen der niederländiſchen Schüſſeln ſtimmen in Form und Verzierung überein mit denen, die auf den gleichzeitigen gebrannten Scheiben vorkommen. Solche Scheiben wurden damals nicht nur in den Kirchen, ſondern auch in den Häuſern allgemein gebräuchlich.

Vater Verſtraeten ſtellte alſo die gröbere ältere Ware, die unter den Namen »straets goet«, »wit goet« und »wapengoet« geläufig war, her, der Sohn hingegen das feinere «holländiſche Porzellan», alſo die Imitation des chineſiſchen Porzellans. Später, als ſich die Fayence-

fabrikation auf Delft konzentrierte, entstand für diese Ware auch der Name Delfter Porzellan. So sagt Isaac Le Long 1732 in seiner Beschreibung Delfts: »Hernach kam als Hauptgewerbe innerhalb Delft die Töpferei oder Porzellanbrennerei auf, deren Produkt man zum

Abb. 35. Sammlung Van Tijen, Amsterdam. Dm. 28,5 cm.

Unterschied vom ostindischen, aber auch, weil es alles überragt, was anderswo in diesem Lande gebrannt wird, Delfter Porzellan nennt« [70].

Der Unterschied zwischen der älteren Fayence und diesem sogenannten holländischen Porzellan ist anfangs so gering, daß sogar Fachleute, wie wir aus den Zeugenaussagen des oben erwähnten Prozesses sehen, in der Benennung schwanken. Beide Produkte sind, was wir heute Fayence nennen, d. h. mit Zinnglasur überzogene Tonware.

Nur war der Ton, der für das Delfter oder holländiſche Porzellan gebraucht wurde, ſorgfältiger zubereitet, meiſtens aus beſſeren Grundſtoffen gemengt, aber feſte Regeln beſtanden dafür nicht. Wir müſſen den Unterſchied nicht vor allem im Material ſuchen, ſondern in der

Abb. 36. Sammlung Bodenheim, Amſterdam. Anno 1623. Dm. 34 cm.

Art, wie man Glaſur und Dekor behandelte. Auch wurde das »holländiſche Porzellan« im Ofen ſorgfältiger aufgeſtellt als die gröbere ältere Ware, welche man wie die Flieſen mit weniger Vorſicht aufeinander ſchichtete. Wir können darum von dieſem Zeitpunkte, alſo etwa von der Mitte des XVII. Jahrh. an, feſtſtellen, daß das feinere holländiſche Porzellan in Werkſtätten hergeſtellt wird, die ſich ausſchließlich

für dieſes Produkt ſpezialiſieren, während die gröbere Ware meiſtens von den Flieſenfabrikanten angefertigt wird.

Havard nahm noch an, daß ſich die niederländiſche Fayenceinduſtrie ſchon am Anfang des XVII. Jahrh. faſt vollſtändig in Delft konzen=

Abb. 37. Rijksmuſeum, Amſterdam. Dm. 33 cm.

triert hatte. Die ſeither aufgefundenen Dokumente ‹und ſie werden ſich ſicher noch vermehren, denn bisher ſind nur wenige Archive für dieſes Gebiet ſyſtematiſch durchſucht› beweiſen, daß auch in anderen Städten des Landes während des ganzen XVII. Jahrh. die Fayence=induſtrie blühte. Wohl waren, außer in Delft, überall die Flieſen Haupt=produkt; aber in verſchiedenen Städten, wie Haarlem, Rotterdam, Amſterdam, wurde auch das neue »holländiſche Porzellan« hergeſtellt. Immerhin wurde Delft um die Mitte des Jahrhunderts Mittelpunkt

für das neue Verfahren. Der Aufschwung, den die Delfter Industrie nahm, ist aber nicht so selbstverständlich, wie man es gewöhnlich hinstellt. Die Konzentration in Delft ist zwar zum Teil richtig damit erklärt worden, daß hier die nötigen Gebäude und Arbeitskräfte zur

Abb. 38. Rijksmuseum, Amsterdam. Datiert 1630. Dm. 23,8 cm.

Verfügung standen, weil die früher blühende Bierindustrie einer Krisis erlegen war. Von 1600 bis 1667 waren die Brauereien von 82 auf 15 zurückgegangen. Das erklärt aber noch nicht, warum hier gerade mit solchem Erfolge »holländisches Porzellan« fabriziert werden konnte. Die günstige Lage an einem Kanal und nahe bei einem Meerhafen hatte Delft mit verschiedenen anderen Städten des Landes gemein.

Wohl wurde in der Nähe von Delft geeigneter Ton gefunden, aber dieſer bildete nur einen der verſchiedenen Grundſtoffe, die für die Miſchung nötig waren, ſo daß doch eine bedeutende Einfuhr aus den ſüdlichen Niederlanden, Deutſchland und England unvermeidlich blieb.

Abb. 39. Rijksmuſeum, Amſterdam. H. 13,2 cm.

Überdies hatte die Fayence ſchweren Stand gegen das chineſiſche Porzellan, weil dieſes als Material große Vorzüge vor der holländiſchen Ware hat, indem es durch Säure und ſalzige Stoffe nicht angegriffen wird, leichter und dünner als Fayence iſt und im Bruch weiß bleibt, während von der Fayence beim kleinſten Stoß die weiße Glaſur abbröckelt und der dunkle Ton ſichtbar wird. Es ſcheint mir daher ausgeſchloſſen, daß Delft die Konkurrenz mit dem chineſiſchen Porzellan

hätte aufnehmen können, wenn die Einfuhr aus China regelmäßig fortgeſetzt worden wäre. Man darf auch nicht vergeſſen, daß Delft einer der fünf Hauptſitze der oſtindiſchen Kompagnie war, und daß demzufolge in Delft große Auktionen chineſiſchen Porzellans ſtattfanden.

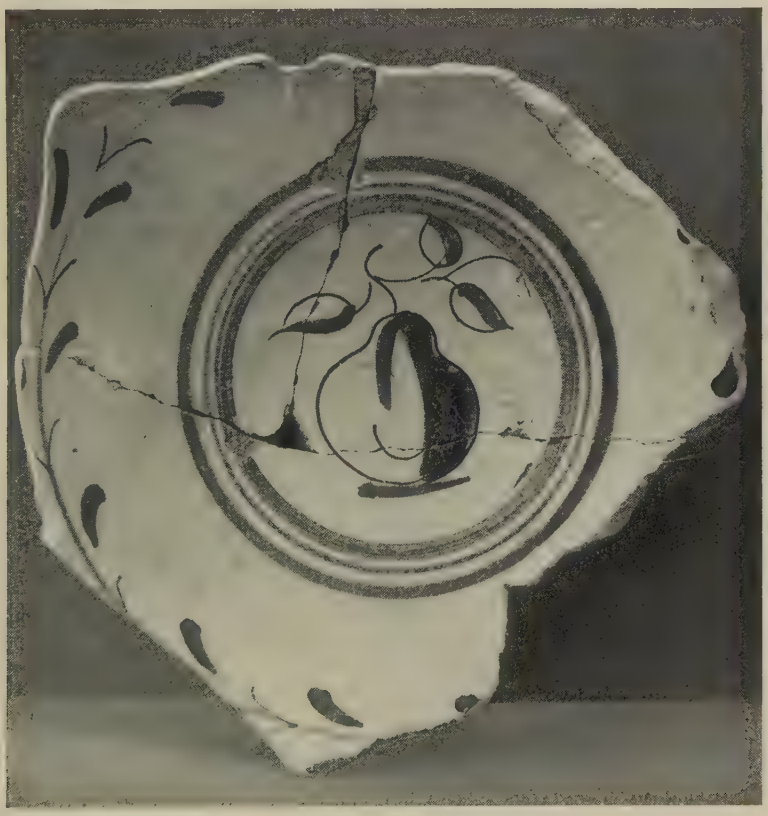


Abb. 40. Rijksmuſeum, Amſterdam. H. 22,5 cm.

Es trat aber um die Mitte des XVII. Jahrh. eine Stockung im Import des chineſiſchen Porzellans ein, denn als nach dem Tode des Kaiſers Wan Li ⟨1619⟩ in China große politiſche Unruhen ausbrachen, ging in der Folge die Porzellanproduktion ſtark zurück, bis ſie kurz nach 1640 vollſtändig zum Stillſtand kam. Erſt gegen 1680 ſetzte durch die Bemühungen des Kaiſers Kang Hi eine neue Blüte ein [71]⟩.

In jener Zeit des Stillſtandes trat nun Japan an Stelle von China

als Exportland auf. Die Holländer beſaßen nämlich in Japan ſchon ſeit 1611 eine Faktorei, und nachdem die Portugieſen 1639 aus dem Lande vertrieben worden waren, erhielten ſie das Monopol für den Handel mit Japan. Sie ermunterten nun die Japaner, Porzellan für den Export zu fabrizieren. So berichtet Zacharias Wagenaar, der 1656 in Japan war, »die Japaner betreiben ſeit einigen Jahren das

Abb. 41. Rijksmuſeum, Amſterdam. Datiert 1643 und 1644.
H. 17,5 und 13 cm.

Porzellanbrennen eifriger als je zuvor, ſo daß nicht nur die Holländer, ſondern ſelbſt die Chineſen viel japaniſches Porzellan beziehen« [72]). Im Jahre 1664 brachte ein Schiff aus Japan 45000 Stück Porzellan nach Holland. Doch muß in dieſen für China kritiſchen Jahren, in denen Japan ſeine Produktion noch nicht entwickelt hatte, die Nachfrage nach Porzellan, das ſeit dem Beginn des XVII. Jahrh. in Europa Mode geworden war, weit größer geweſen ſein, als das Angebot. Damit möchte ich es erklären, daß gerade in dieſer Zeit von 1640 bis 1660 die vielen Werkſtätten entſtanden, in denen nun das oſtindiſche Porzellan ſo genau wie möglich imitiert wurde, und daß die geriebenen holländiſchen Kaufleute ihr Geld gern in dieſe Unternehmen ſteckten. Daß Delft dabei das Zentrum wurde, wird wohl hauptſächlich der Un-

ternehmungsluſt einiger ſeiner Kaufleute zugeſchrieben werden müſſen, denn wie wir ſpäter ſehen werden, befanden ſich die Delfter Werkſtätten um dieſe Zeit noch in wenigen Händen.

Die hohe Qualität der Verzierung, welche die Delfter Künſtler bald zu erreichen wußten, ermöglichte es den Delfter Fabrikanten,

Abb. 42. Rijksmuſeum, Amſterdam. Datiert 1610. Wappen von Amſterdam und Haarlem. H. 13,5 cm.

den Markt auch noch zu beherrſchen, als der Porzellanimport aus Oſtindien neuerdings einſetzte. Die Delfter rühmten ſich noch 1729, daß ſie ihre Ware ſchöner bemalten als die Chineſen. Ein Stadtbeſchreiber dieſes Jahres beteuert, das fremdländiſche Porzellan werde nirgends feiner und ſchöner imitiert als in Delft, wo die Bemalung ſicherlich die Kunſt der Chineſen übertreffe[73]).

Von dem Augenblicke an, wo der Porzellanimport aus Japan begann, wurde in Delft auch der japaniſche Dekor imitiert. Für die Ornamentgeſchichte iſt dies bemerkenswert, weil die Holländer bei ihren Beſtellungen in Japan den Dekor teilweiſe ſelbſt angaben. So

lieſt man in der Beſchreibung von Wagenaars Beſuch in Japan: er habe ein kleines Blümchen auf blauem Grund ausgedacht und 200 Stück Porzellan mit dieſem Muſter dort brennen laſſen und ſei ſehr verwundert geweſen, als er in allen Kaufläden kurze Zeit nachher ſolch' geblümtes Porzellan fand [74].

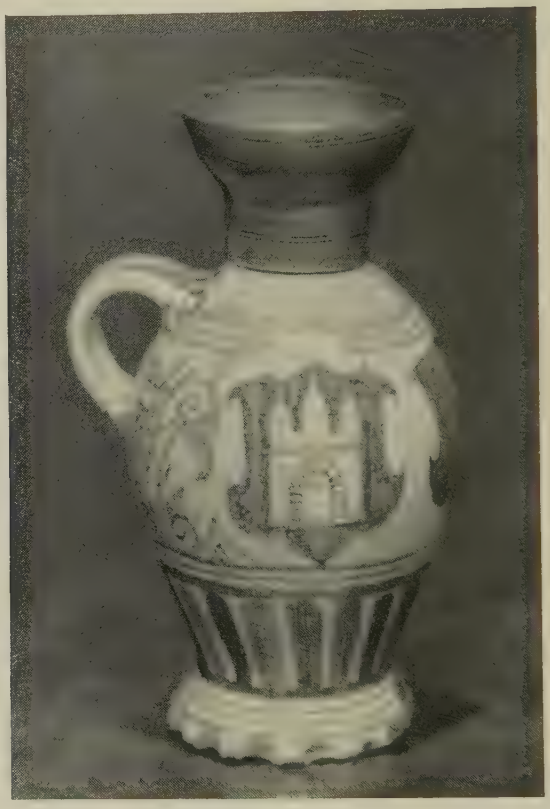


Abb. 43. Prov.-Muſeum, Zwolle. Wappen von Kampen, Deventer und Zwolle. H. 27 cm.

Es kam auch vor, daß japaniſches Porzellan nur blau bemalt nach Delft kam und hier durch eine farbige Bemalung noch reicher gemacht wurde.

Schon bald war es bei den Beſtellungen in Oſtaſien gebräuchlich geworden, Form und Bemalung anzugeben; ſo wurden in Holland aus Holz gedrechſelte Modelle angefertigt, die mit chineſiſchen Verzierungen bemalt wurden. In den Korreſpondenzen finden wir Modelle von

Schüſſeln, Tellern, Flaſchen, Kühlern, Töpfen, Schalen, Salzfäſſern, Taſſen, Bechern, Senftöpfen und Waſchſchüſſeln mit Krügen erwähnt. In einer Memorie der oſtindiſchen Compagnie von 1727 leſen wir, daß Modelle in Delfter Fayence angefertigt wurden, 1734 ernannte

Abb. 44. Rijksmuſeum, Amſterdam. Chineſiſches Porzellan. Dm. 50 cm.

die Compagnie ſogar einen eigenen Zeichner, der für einen jährlichen Gehalt von 1200 Gulden farbige Zeichnungen als Vorlagen für die oſtaſiatiſchen Porzellane machte[75]. So erklärt ſich leicht die große, oft faſt täuſchende Übereinſtimmung zwiſchen dem oſtaſiatiſchen und dem holländiſchen Produkt ⟨vgl. Abb. 269, 270, 271⟩.

Als ſich im XVIII. Jahrh. der Handel mit China wieder ausbreitete und die Holländer von zirka 1728 an direkt nach Canton fuhren, um

die Waren dort in Empfang zu nehmen, vor allem als auch Engländer, Südniederländer und Skandinavier anfingen, große Mengen Porzellan nach Europa zu bringen, fielen die Preise stark. Als gar im XVIII. Jahrh. auch noch Deutschland Porzellan fabrizierte und

Abb. 45. Sammlung Van Tijen, Amsterdam. Marke **ER**. Dm. 35 cm.

exportierte, mußte Delft auf neue Mittel sinnen, um der Konkurrenz die Stirne zu bieten und glaubte sie darin zu finden, daß es die Qualität verschlechterte und den Dekor vereinfachte, um dadurch billigere Ware liefern zu können.

Havard hat den Niedergang des Delfter Dekors als natürliche Folge der Einführung einer umständlicheren Technik erklärt, welche nach seinem Urteil unkeramisch war und die darin bestand, daß die Be-

malung nicht mehr gleichzeitig mit der Glasur im großen Ofen gebrannt wurde, sondern separat und hinterher im Muffelofen. Meines Erachtens hat der allgemeine Niedergang des Dekors mit dieser technischen Frage nichts zu tun, zumal die verschärfte Konkurrenz in der

Abb. 46. Gem. Archiv, Haarlem. Zeichnung, datiert 1635.

zweiten Hälfte des XVIII. Jahrh. es notwendig machte, diese komplizierte Technik aufzugeben und wieder auf die von Havard als spezifisch keramisch gerühmte Methode zurückzugreifen und den ganzen Dekor im Scharffeuer zu brennen.

Eine neue Konkurrenz, die aus England kam, trieb die Delfter Industrie dem Untergang entgegen. Das zuerst erfundene englische weiße Steinzeug, das sog. »crouch ware« war für die Delfter

Fayence noch nicht gefährlich, ebensowenig wie früher das rheinische Steinzeug ihren Aufschwung hatte verhindern können. Aber das Steingut aus weißem Ton mit Bleiglasur, das seit Mitte des XVIII. Jahrh. in England hergestellt wurde, bedrohte die Delfter Industrie; denn diese Ware konnte in England billig fabriziert werden und war überdies härter und solider als Fayence. Endlich kam der ornamentreiche

Abb. 47. Rijksmuseum, Amsterdam. H. 9 cm.

Dekor immer mehr aus der Mode und die Lage Delfts verschlimmerte sich zusehends, als zirka 1760 Josiah Wedgwood durch eine Verbesserung des Steinguts das sog. »Cream ware« erfand, dessen hellgelbe Farbe so rein und gefällig war, daß sie auch ohne Dekoration den Zeitgeschmack befriedigte. Wollte man sie trotzdem mit einem Dekor versehen, so konnte dieser mit Hilfe des eben erfundenen Überdrucksystems auf billige halbmaschinelle Weise ausgeführt werden.

Zum erstenmal scheint englisches Steingut um 1753 auf den holländischen Markt gekommen zu sein. In einer Annonce wird in diesem Jahre in Leeuwarden »Nieuwmodes Engels Porcelein« angeboten [76].

Ein »Kaufmann in engliſchem Porzellan und Töpferware« annoncierte 1765 im Rotterdamse Saturdagse Courant, daß bei ihm »allerlei Sorten von feinem engliſchem und anderem Porzellan, wie auch allerlei Sorten engliſche Töpferware aus den beſten Fabriken und nach neueſten Erfindungen« zu haben ſeien [77].

Abb. 48. Rijksmuſeum, Amſterdam. H. 22 cm.

Die Engländer ſparten keine Mühe, um ihrer Ware in Holland ein reiches Abſatzgebiet zu verſchaffen. Schon 1765 finden wir folgenden Ausſpruch: Autrefois nous mangions tous nos mets dans des assiettes faites à Delft en Hollande, maintenant les Hollandais se servent de notre poterie de Staffordshire. L'augmentation de nos exportations de cette faïence en Hollande et dans les pays voisins depuis 1760 est véritablement surprenant [78].

Wedgwood & Bentley hatten 1777 einen eigenen Vertreter in Amſterdam. Sie waren aber nicht die einzigen engliſchen Fabrikanten, die den niederländiſchen Markt belieferten, die bekannte engliſche Fabrik von John Turner arbeitete auch für Holland, denn Geſchirr

Abb. 49. Rijksmuſeum, Amſterdam. H. 16,3 cm.

mit Turners Marke zeigt niederländiſche Darſtellungen und Inſchriften. Anderes Geſchirr, das auch ſicher in England hergeſtellt iſt, trägt die Marke Jan Derks Delft. Derks war wahrſcheinlich ein niederländiſcher Kaufmann, wohnte in Delft, und bezog ſeine Ware aus England. De Chalmot ſagt im Jahre 1787: »Die gelbe engliſche Tonware iſt nicht nur wegen ihrer Glätte, Dünne und Sauberkeit der Delfter vorzuziehen, ſondern ſie hat außerdem jene Eigenſchaft, welche die andere

entbehrt, daß man ſie, wenn ſie genügend Flüſſigkeit enthält, ohne Gefahr Zerbrechens oder Springens, auf das Feuer ſetzen, ja ſogar darin kochen kann« [79].

Die bedrohten Delfter Fabrikanten ſchloſſen ſich 1780 zuſammen

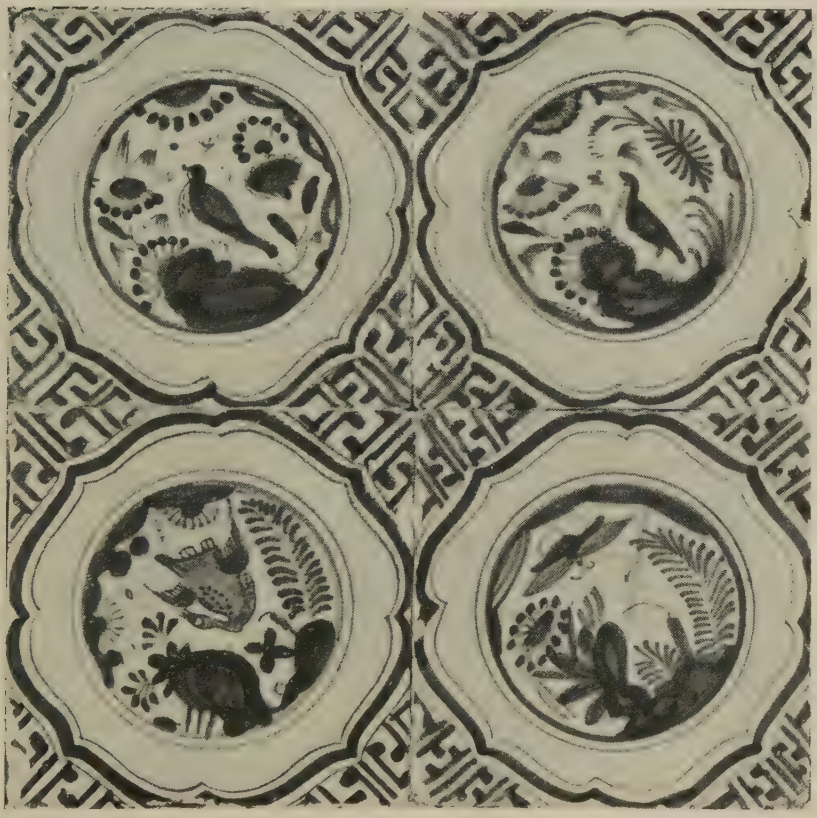


Abb. 50. Victoria- und Albert-Muſeum, London. H. einer Flieſe 13,2 cm.

und verſuchten ihre gemeinſamen Intereſſen zu ſchützen, doch ohne Erfolg. Gegen Ende des XVIII. Jahrh. ſehen wir, daß einige von ihnen dazu übergegangen waren, engliſches Steingut zu imitieren, aber die Einfuhr der dazu geeigneten Tonſorten war zu koſtſpielig, und England beſaß überdies billigere Brennſtoffe, ſo daß dieſer Verſuch einer Konkurrenz wenig Erfolg hatte.

Um 1790 nannten ſich manche niederländiſche Kaufleute »Händler

in engliſchem Steingut und Delfter Fayence« ‹Abb. 268›, alſo ſtand die engliſche Ware ſchon in erſter Linie. Dieſe Vorherrſchaft griff immer mehr um ſich und gab ſchließlich der Delfterinduſtrie den Todesſtoß. Als 1792 die Fabriken »Het Jonge en Oude Moriaenshooft«

Abb. 51. Rijksmuſeum, Amſterdam. Dm. 26 cm.

‹Der Junge und Der Alte Mohrenkopf› zum letzten Male verkauft wurden, um darnach ſtillzuſtehn, wurden dieſe Werkſtätten, in denen man einſt die berühmteſte Delfter Fayence hergeſtellt hatte, in der Verkaufsakte »Fabriken von engliſchem Steingut und Delfter Fayence« genannt. »Das Porzellanbrennen war von jeher ein bedeutender Induſtriezweig für Delft«, ſagt L. van Ollefen in ſeiner Stadtbeſchreibung von 1793, »und iſt es noch, aber in viel geringerem Maße, infolge der

erſtaunlich großen Einfuhr von engliſcher Töpferware«[80]. Von den 30 Delfter Fayencefabriken waren 1794 noch 10 übrig, und auch ſie gingen dem Niedergang entgegen[81].

Die Jahre 1790 bis 1850 brachten Delft eine allgemeine ökonomiſche Kriſis. Ob ſie mit dem Untergang der Fayenceinduſtrie zuſammenhing, iſt zweifelhaft. Die Einwohnerzahl verminderte ſich in dieſen Jahren von

Abb. 52. Sammlung Van Tijen, Amſterdam. H. 13,5 cm.

22000 auf 12800, und nur ganz wenige Werkſtätten überlebten die Kriſis. Im Jahre 1825 wird in Delft noch eine Fabrik, in der man engliſches Steinzeug nachahmt, genannt, ferner zwei Fayence- und eine Flieſenfabrik. Die zwei Fayencefabriken wurden 1840 in einer Hand vereinigt, und 1850 aufgehoben. Die Flieſenfabrik exiſtierte noch bis 1854. Die Fabrik, in der engliſches Steinzeug nachgeahmt wurde, hat mit kurzer Unterbrechung bis heute fortbeſtanden, als einziger Zeuge der einſt ſo blühenden Induſtrie in Delft.

Auch in den übrigen Städten der nördlichen Niederlande machte die Fayenceinduſtrie in der zweiten Hälfte des XVIII. Jahrh. Rück-

ſchritte. Nachdem Delft am Ende des XVII. Jahrh. die Führerſchaft ganz an ſich gezogen hatte, mußten die anderen Städte die Produktion feinerer Waren nach und nach einſtellen; nur die Flieſenfabrikation ging an verſchiedenen Orten weiter, wenn die Zahl der Fabriken auch abnahm. Rotterdam, das 1642 zwölf Fabriken beſaß, von denen

Abb. 53. Rijksmuſeum, Amſterdam. H. 13 cm.

ſechs auch Geſchirr produzierten, zählte 1720 nur noch drei Flieſenfabriken, 1800 noch zwei; eine davon arbeitete bis 1873. In Utrecht wurden von 1616 ab dauernd in einer oder mehreren Werkſtätten Flieſen hergeſtellt, die letzte Werkſtatt arbeitete bis 1885.

Die Fabriken, welche im XVII. Jahrh. in Hoorn, Enkhuizen, Gouda, Dordrecht, Den Haag und Leiden gegründet worden waren, ſind im XVIII. Jahrh. nirgends erwähnt. In Haarlem hören wir nach 1705 von keiner Fayencefabrik mehr. Auch Amſterdam

beſchränkte ſich im XVIII. Jahrh. auf die Herſtellung von Flieſen. Im Jahre 1802 wurde die letzte Werkſtatt aufgehoben. Ein einziger Unternehmer verſuchte es hier im XVIII. Jahrh. mit einer Geſchirrfabrik, dieſe exiſtierte aber nur von 1754 bis 1764. Eine kurze Blüte hatte ebenfalls die 1755 in Arnhem gegründete Werkſtatt, die

Abb. 54. Muſeum Huis Lambert van Meerten, Delft.
H. einer Flieſe 13,2 cm.

ſchon vor 1772 eingegangen ſein muß. Auch in der 1781 in Schiedam errichteten Werkſtatt kann höchſtens einige Jahre gearbeitet worden ſein.

Ein eigenes großes Abſatzgebiet hatte die frieſiſche Fayenceinduſtrie. Hier wurde neben Flieſen auch Geſchirr hergeſtellt. Schon im XVI. Jahrh. hatten ſich in Leeuwarden und Harlingen Fayencefabrikanten niedergelaſſen. Im Jahre 1670 erließ die Provinz Holland gegen den frieſiſchen Import Zollſchutzgeſetze, die Friesland bald mit Gegenmaßregeln beantwortete. In Harlingen waren 1670 drei Werkſtätten,

eine davon wurde erſt 1910 aufgehoben, eine andere, die nur Flieſen herſtellt, arbeitet noch heute. In Bolsward war im XVIII. Jahrh. eine Fabrik in Betrieb, die zirka 1793 ſtillſtand. In Makkum beſtand eine

Abb. 55. Sammlung Van Tijen, Amſterdam. H. 12 cm.

Fabrik bis 1835, eine 1675 gegründete machte Flieſen und Geſchirr und iſt noch heute in Betrieb.

Obwohl dieſe frieſiſche Fayence harte, unſchöne Farben hatte, konkurrierte ſie mit Delft, vor allem die groben frieſiſchen Fayenceſchüſſeln blieben in den geſamten Niederlanden beliebt, und je mehr die Fayenceinduſtrie im übrigen Lande zurückging, deſto mehr nahm ſie in Makkum zu. Von 1803 bis 1820 vermehrte ſich die Stückzahl

der jährlichen Produktion von 39000 Schüſſeln auf 52000. An Flieſen wurden im Jahre 1762 340000 Stück, im Jahre 1803 457000 Stück, im Jahre 1820 365000 Stück verfertigt. Von der Geſchirrfabrikation wurde aber ſeitdem immer mehr abgeſehen, wahrſcheinlich wegen einer neuen, inländiſchen Konkurrenz. Es hatte ſich in Maaſtricht ein Händler

Abb. 56. Rijksmuſeum, Amſterdam. H. 12 cm.

für Glas- und Fayencewaren niedergelaſſen, der, als nach der Revolution von 1830 Maaſtricht dem nordniederländiſchen Einfuhrrecht unterworfen wurde, eine Glasfabrik gründete, und dieſer 1836 auch eine Tonwarenfabrik angliederte. Ein Engländer war Leiter dieſes Unternehmens. Mit engliſchen und deutſchen Grundſtoffen wurde hier nach engliſcher Art Steingut mit weißer Bruchſtelle und durchſichtiger Bleiglaſur hergeſtellt. Für den Dekor wurde wie zur ſelben Zeit in Delft[82]) das engliſche Überdruckſyſtem angewandt. Die Fabrik erreichte, dank dem Schutz-

zolle, raſch eine ſo günſtige finanzielle Lage, daß ſie ſogar als dieſer aufgehoben war, trotz der engliſchen Konkurrenz beſtehen konnte, und

Abb. 57. Rijksmuſeum, Amſterdam. H. 12,8 cm.

mit dieſer zuſammen die letzte niederländiſche Fayenceinduſtrie erdrückte.

III. Kapitel.

Material und Formgebung.

Die frühſte niederländiſche Fayence zeigt eine große Verſchiedenheit des Materials. Manchmal iſt ihre Bruchſtelle rot und grobkörnig, manchmal gelb und feinkörnig, dann wieder ſind abwechſelnd gelbe und rote Lagen unterſcheidbar, und zwiſchen dem Gelb und Rot kommen noch verſchiedene Nuancen vor. Auf das äußere Anſehen der Fayence hat der Ton keinen großen Einfluß, denn er wird von der Zinnglaſur vollſtändig überdeckt, wenn dieſe wenigſtens regelmäßig aufgetragen iſt.

Solange in den Niederlanden die Fayence nach italieniſcher Art hergeſtellt wurde, ſcheint man den Ton mit wenig Sorgfalt zubereitet zu haben. Erſt im XVII. Jahrh., als man verſuchte das oſtaſiatiſche Porzellan nachzuahmen, das ſo viel ſolider und dünner war als die Fayence, erkannte man die Notwendigkeit, durch ſorgfältige Mengung verſchiedener Tonſorten ein beſſeres Material herzuſtellen.

Das Patent, welches Claes Janſz Wijtmans, der 1613 in Rotterdam eine Fayencefabrik gegründet hatte[83], 1614 erhielt für die Verfertigung von »allerlei Porzellan, das von ihm erfunden war, und das in Bemalung und Art den Porzellanen aus den fernen, fremden Ländern ziemlich gleichkam«, brachte einige Forſcher auf die irrige Vermutung, Wijtmans habe ein Produkt hergeſtellt, das in verſchiedenen Beziehungen mit dem orientaliſchen Porzellan vergleichbar ſei. Dies trifft ſicher nicht zu, hingegen dürfen wir annehmen, daß Wijtmans zu den erſten Fabrikanten gehörte, die beſtrebt waren, ihre Grundſtoffe zu verfeinern. Noch 1742 ſagt der Verfaſſer des Werkes über den Zuſtand in den Niederlanden[84], bei der Beſchreibung der beſondern Eigenſchaften der Delfter Fayence: ihr Klang übertreffe den aller andern Fayencen, ſie ſei dünner und ſauberer verfertigt als jene,

in der Bemalung gar übertreffe ſie ſelbſt das indiſche Porzellan, aber ſie ſei nicht widerſtandsfähig gegen Hitze, und das Material ſei nicht ſo ſolid und fein wie das verſchiedener anderer Tonwaren. Daß man wohl immerfort mit dem Material neue Proben angeſtellt hat, geht

Abb. 58. Kunſthandel, Amſterdam. Dm. 28,5 cm.

aus einer weiteren Stelle desſelben Buches hervor, wo der Autor ⟨1742⟩ ſagt: nachdem man ſeit einigen Jahren in Delft verſucht habe, indiſches Porzellan nachzuahmen, ſei es in zwei oder drei Werkſtätten geglückt, die Zuſammenſetzung des Porzellans zu finden, d. h. ſeine Dichtheit und Feinheit zu erreichen, das Material aber ſo zäh und biegſam zu machen, daß daraus Schüſſeln und andere Gefäße gedreht werden können, ſei nur unvollkommen entdeckt.

Es iſt ſchwer, genau feſtzuſtellen, welche Tonſorten für die Herſtellung der niederländiſchen Fayence gebraucht und wie ſie gemiſcht wurden. Die Miſchung ſcheint nicht immer die gleiche geweſen zu

Abb. 59. Sammlung Bodenheim, Amſterdam. Dm. 20 cm.

ſein, und die Angaben in den erhaltenen Aufzeichnungen ſtimmen nicht überein.

Was die Tonſorten ſelbſt anbetrifft, ſind neben den inländiſchen ſchon früh auch ausländiſche gebraucht worden. Das geht am deutlichſten aus den Inventaren der Rotterdamer Werkſtätten hervor.

Im Anfang hat man wahrſcheinlich in der Hauptſache den Ton verwandt, der in der Nähe der jeweiligen Werkſtatt gefunden wurde, oder leicht herbeizuſchaffen war. Als die ſorgfältigere Zubereitung

der Grundſtoffe begann, traten neben den inländiſchen auch ausländiſche Tonſorten auf.

In den Inventaren der Rotterdamer Werkſtätten werden zwiſchen 1625 und 1650 an inländiſchen Tonſorten Woerdenſche und Delfter

Abb. 60. Sammlung Van Tijen, Amſterdam. Dm. 22 cm.

Erde genannt, außerdem eine nicht näher beſtimmte ſchwarze Erde[85]. An ausländiſchen ſind engliſcher Ton und Ton aus Tournay angegeben.

Der Woerdenſche Ton, auch »Woirnſche« geſchrieben, wurde bei Woerden, in der Provinz Holland zwiſchen Gouda und Amſterdam gegraben; der Delfter Ton ebenfalls in der Provinz Holland auf der Grenze zwiſchen den Bezirken Delfland und Rijnland[86].

Der engliſche Ton war laut Inventaren ſiebenmal teurer als der aus Woerden. Nach der Ausſage von ſieben Delfter Töpfern im Jahre 1691 wurde der engliſche Ton höher geſchätzt als der aus Tournay[87]. Merkwürdigerweiſe wird engliſcher Ton, obwohl er in Werkſtattinventaren öfters genannt iſt, in den Rezepten nirgends er-

Abb. 61. Rijksmuſeum, Amſterdam. H. 12,5 cm.

wähnt, es fehlt denn auch jede Angabe über ſeine Herkunft und Beſchaffenheit.

Wohl ſpricht Paape von einer gelben Themſer Erde, aber nur für die Herſtellung von feuerfeſten Behältern[88]. Der Ton aus Tournay, Doornikſcher Ton, muß neben dem inländiſchen bald zu den wichtigſten Grundſtoffen gehört haben, er wurde beim Dorfe Brueel ⟨Bruyelles⟩ in der Nähe von Tournay ⟨Doornik⟩ in Brabant gegraben und wurde

daher auch Brueelſche Erde genannt. Dieſer Ton iſt ungemein fein und fett und hat eine weiße Farbe, die ins Gelbliche ſpielt[89].

In einem Rotterdamer Inventar von 1663 wird noch eine marmorweiße Lütticher Erde genannt, von der wir nichts Weiteres wiſſen[90].

Abb. 62. Sammlung Bodenheim, Amſterdam. Marke W. Dm. 34,4 cm.

In Delft hat man außer den obenerwähnten Tonſorten auch graugelben Ton aus Mühlheim a. d. Ruhr verwandt. Von dieſem ſagt De Chalmot 1787, daß er nicht ſo fein ſei wie der Brabantſche ⟨aus Tournay⟩, aber fetter und weicher und von etwas dunklerer Farbe. Dieſer Mühlheimer Ton wurde gelegentlich durch einen aus Ooſterhout bei Breda erſetzt[91].

Abb. 63. Rijksmuseum, Amsterdam. H. 21,6 cm.

In einer Beſchreibung der Delfter Fayencefabrikation von 1742 wird erzählt, daß für die Delfter Fayence vier Tonſorten gebraucht

Abb. 64. Rijksmuſeum, Amſterdam. H. 15,7 cm.

werden, gräulicher Brabanter Ton aus Tournay, deutſcher aus Mühlheim an der Ruhr, ſchwarzer und Delfter. Dieſe vier Arten werden miteinander gemengt, die eine ohne die andere ſei unbrauchbar. Auf alle Fälle ſeien die Delfter und die ſchwarze Erde unumgänglich notwendig, die zwei anderen Arten ſeien kaum entbehrbar[92]).

Ähnliches ſagt 1787 auch De Chalmot. Paape, der 1794 die Zuſammenſtellung der Fayencemaſſe, wie ſie in Delft gebräuchlich war, beſchrieb, erwähnt den Mühlheimer Ton nicht. Er ſagt Tournayer Erde, ſchwarze oder rheinländiſche, und Delfter Erde werden im Verhältnis von 6 : 3 : 2 gemiſcht[93]).

Abb. 65. British Muſeum, London. Datiert 1661.

Die Amſterdamer Flieſenfabrikanten gebrauchten Tournayer Ton und ließen ihn in Delft zubereiten; überdies benutzten ſie auch engliſchen[94]).

In Friesland miſchte man Tournayer Ton mit einheimiſchem, im Verhältnis von 1 : 2 oder 1 : 1[95]). Es wurde auch Ton aus Jeverland nach Holland exportiert[96]); ich finde ihn aber in den holländiſchen Dokumenten nicht erwähnt.

Die Zubereitung der Fayencemaſſe ging in den Niederlanden ungefähr auf dieſelbe Weiſe vor ſich, wie es Piccolpaſſo für Italien beſchrieben hat. Man richtete Erdwäſchereien ein, die am Waſſer lagen. Dieſe Lage hatte den doppelten Vorteil, daß der Transport auf der Waſſerſtraße bequem war, und daß man das nötige Waſſer für die Berieſelung zur Hand hatte. So lagen die Delfter Erdwaſchereien an der Schie, es waren 1742 ſiebzehn an der Zahl.

Abb. 66. Die Erdwaſcherei nach Paape.

Eine ſolche Erdwaſcherei ⟨Abb. 66⟩ beſtand aus einem viereckigen Grundſtück, auf dem an der Seite, die am Waſſer lag, ein hölzerner Trog aufgeſtellt war. In dieſen Trog ſchüttete man die verſchiedenen Tonſorten im entſprechenden Verhältnis. Dann füllte man ihn mit Waſſer, und wenn der Ton ganz durchweicht war, rührte man ihn durcheinander und drückte ihn fein. Neben dem Trog ſtand ein großes, kupfernes Sieb, und durch dieſes goß man den flüſſig gewordenen Ton; Schmutz und grobe Stücke blieben darin zurück. Der ſo gereinigte, flüſſige Ton lief aus dem Sieb durch hölzerne Rinnen in flache, große Behälter, deren Boden mit Sand beſtreut war. Hier ließ man die Miſchung ſich ſetzen, und nachdem das Waſſer

abgeleitet war, ſteif werden. Dann ſchnitt man die feſte Maſſe in regelmäßige Klumpen, und ſtellte ſie zum Trocknen auf. Schließlich fegte man den angeklebten Sand ab und transportierte die Klumpen in die Werkſtatt. In gemauerten Gruben wurden ſie hier feucht gehalten. Je nach Bedarf nahm man aus dieſen Gruben eine beſtimmte Menge, legte ſie auf einen mit Sand beſtreuten, hölzernen Boden, und begann ſie mit bloßen Füßen zu treten, bis alle darin befindlichen harten

Abb. 67. Die Dreherei nach Piccolpaſſo.

Klöße verſchwunden waren. Nun ſchnitt man die Maſſe in viereckige Stücke und durchknetete ſie aufs neue mit der Hand. Den ſo bearbeiteten Ton übergab man den Drehern und Modellierern.

Die Dreher verfertigten auf einer Drehſcheibe alle Gegenſtände mit rundem Umriß wie Teller, Schüſſeln, Näpfe, Taſſen, Töpfe und Vaſen. Die Drehſcheibe (Abb. 67) iſt ein Geſtell, in dem eine vertikale Achſe ruht, an deren unterem Ende eine große Scheibe und am oberen Ende eine kleine befeſtigt iſt. Der Dreher ſitzt vor dem Geſtell, und während er mit den Füßen die große Scheibe bewegt, formt er auf der kleinen mitdrehenden Scheibe aus einem Tonklumpen den betreffenden Gegenſtand. Nach dieſer erſten Bearbeitung wird das Stück getrocknet und dann nochmals auf der Scheibe mit einem kleinen Eiſen nachgehobelt.

Gegenſtände von unregelmäßiger Form mußten vom Modellierer frei mit der Hand modelliert werden. Wollte man mehrere dieſer Stücke von der gleichen Form haben, dann machte man von dem modellierten erſten Stück einen Gipsabguß, und die ſo entſtandene Hohlform konnte beliebig benutzt werden. Heutzutage gießt man

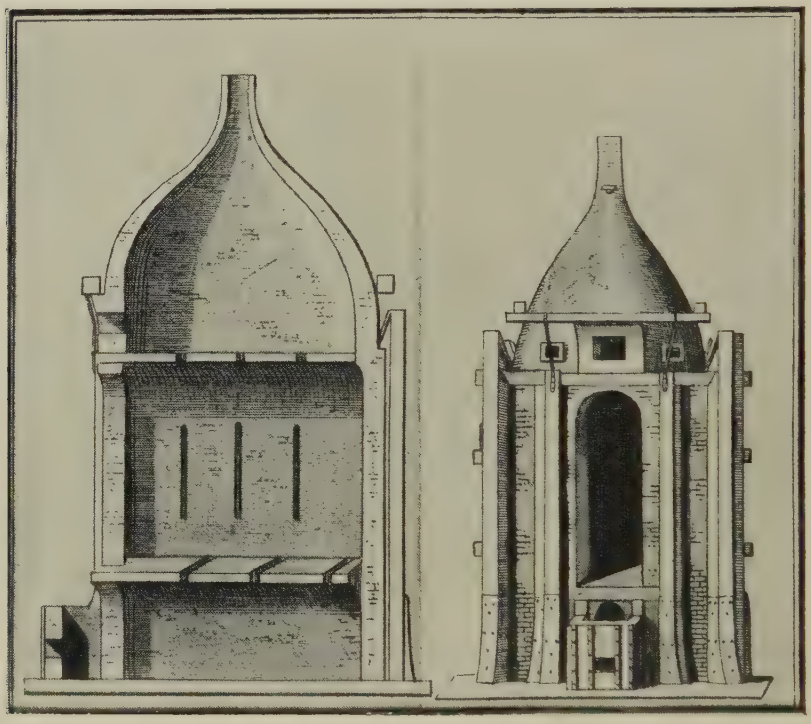


Abb. 68. Der Fayenceofen nach Paape, links Durchſchnitt, rechts Vorderanſicht.

den Ton flüſſig in die Gipsform; die poröſe Form ſaugt das Waſſer ſofort auf und der Ton ſetzt ſich von ſelbſt in regelmäßiger Dicke an den Wänden der Form an. Aus Paapes Beſchreibung von 1794 geht nicht hervor, wie man die Modellformen damals füllte. Die vorſpringenden Teile der Gegenſtände wie Tüllen und Ohren, mußten extra geformt und angeſetzt werden.

Für die Flieſen wurde der Ton mit einer kupfernen Rolle flach gewalzt, dann wurde ein Brettchen von der Größe einer Flieſe auf

die Maſſe gelegt und ſeinen Seiten entlang wurden die Stücke eines nach dem andern ausgeſchnitten. In dem Brettchen waren vier, ſpäter zwei Nägel, damit es ſich nicht verſchob. Die Nägelſpuren ſind an alten Flieſen oft erkennbar.

Waren die Gegenſtände getrocknet, ſo fand das erſte Brennen

Abb. 69. Rijksmuſeum, Amſterdam. Dm. 19,2 cm.

ſtatt. Der Ofen, wie ihn Paape 1794 in ſeinem Buche zeichnet ‹Abb. 68›, war noch wie derjenige, den Piccolpaſſo im XVI. Jahrh. beſchrieb. Er war aus Steinen gemauert. Zu unterſt befand ſich die Feuerſtelle, welche durch drei Ritzen mit dem eigentlichen Brennofen verbunden war; dieſer war auf einer Seite offen, damit das Aufſchichten der zu brennenden Gegenſtände möglichſt leicht vonſtatten ging. War der Ofen gefüllt, baute man ihn mit Steinen dicht und verklebte die

Fugen mit Ton. Einige Steine dieſer Schlußmauer wurden ſo geſchichtet, daß ſie nach außen vorſprangen und während des Brennens herausgezogen werden konnten. So hatte man eine Verſuchsöffnung, durch die man in den Ofen ſchauen konnte. In der Decke, welche

Abb. 70. Sammlung Schouten, Delft. Dm. 38 cm.

den Brennofen überwölbte, waren neun Zuglöcher, die ſich zu drei und drei über den drei Ritzen der Feuerſtelle befanden. Über dieſer Decke wölbte ſich die letzte Überdachung, der ſog. Scheitel, der in einem Schornſtein mit Verſchlußklappe endigte. In dieſer Überdachung befand ſich auch ein Guckloch, durch das man ſehen konnte, ob aus den neun Zuglöchern nur Rauch oder auch die für das Brennen der Ware nötigen Flammen aufſtiegen.

War der Brennofen gefüllt und geſchloſſen, zündete man in der Feuerſtelle ein Eichenholzfeuer an, das während fünf Stunden mäßig unterhalten wurde. Dann heizte man immer ſtärker, wobei dem Eichenholz auch Birken- und Erlenholz beigefügt wurde, bis man

Abb. 71. Rijksmuſeum, Amſterdam. Dm. 31 cm.

die Temperatur im Brennofen auf 800 bis 1000 Grad Celſius brachte. 30 bis 40 Stunden lang wurde geheizt, dann nahm man aus der Verſchlußwand einen der hervorſpringenden Steine und zog mit einer Zange ein Verſuchsſtück, das zu dieſem Zweck hinter dieſes Loch gelegt war, aus dem Ofen. War es noch nicht genügend gebrannt, ſo mußte weiter geheizt und die Probe wiederholt werden, bis man ſicher wußte, daß die geſamte Ware gut gebrannt war. Nun wurden

Feuerſtelle und Schornſtein geſchloſſen, damit kein Sauerſtoff in den Ofen eindringen konnte und das Feuer erloſch. Zwei bis drei Tage

Abb. 72. Rijksmuſeum, Amſterdam. Untere Scherbe datiert 1638.

blieb der Ofen geſchloſſen, damit er langſam abkühle. Beim Öffnen war große Vorſicht geboten, jede Zugluft mußte vermieden werden, ſonſt konnte die Keramik Riſſe bekommen. Einmal geöffnet, blieb der Ofen noch einige Zeit unberührt, dann wurden die Gegenſtände heraus-

genommen und mit einer weichen Bürſte von Staub und Sand gereinigt. Nun wurden ſie mit Glaſur überzogen und bemalt und zum zweiten Male gebrannt. Für das Glaſieren war die größte Hitze nötig, des-

Abb. 73. Rijksmuſeum, Amſterdam. Dm. 19,7 cm.

halb ſtellte man die Ware, die zum zweiten Male gebrannt wurde, zu unterſt in den Ofen, diejenige, die zum erſten Male gebrannt wurde, ſtapelte man darüber auf.

Ein Ofen war etwa 46 mal in einem Jahre verwendbar. Von ſeiner Größe gibt uns die Abbildung der Bolswarder Werkſtatt auf dem Flieſengemälde vom Jahre 1737 eine Vorſtellung ‹Abb. 279›.

IV. Kapitel.

Die Formen.

Bevor die Fayence in den Niederlanden allgemein gebräuchlich war, benutzte man im einfachen Haushalt Geſchirr aus Holz, Steinzeug, und mit Bleiglaſur überzogenem Ton. Glasbecher und Flaſchen waren noch ſelten. Die Wohlhabenderen hatten Zinngeſchirr; in reichen Häuſern gab es überdies Silber- und Goldgeſchirr.

Die aus dem Süden importierte Fayence gehörte, wie das venezianiſche Glas, zu den Luxusartikeln. Immerhin geht aus den Inventaren hervor, daß unter den in den Niederlanden befindlichen ſpaniſchen, italieniſchen und franzöſiſchen Fayencen nicht nur Prunkſtücke, ſondern auch Gebrauchsgegenſtände waren, wie: Schüſſeln, Teller, Salzgefäße, Senftöpfe, Taſſen, Schalen und Kannen[97].

Als man nun in den Niederlanden anfing, ſelbſt Fayence zu machen, wurden zunächſt die ſpaniſchen und italieniſchen Formen nachgeahmt. Das beweiſen die Fundſtücke. Allerdings kommen daneben auch Nachbildungen von Zinn- und Steinzeugformen vor. Den italieniſchen Einfluß zeigt vor allem die Form der Salbtöpfe, die in Menge gefunden wurden. Sie gleichen den italieniſchen Albarelli, nur ſind ſie oft niedriger oder überhaupt kleiner als die in Italien vorkommenden ⟨Abb. 1⟩. Eine Coupe wie Abb. 2 iſt gewiß auch nach italieniſchem Modell gemacht, ebenſo der Henkeltopf Abb. 63. Für die Teller ⟨Abb. 12⟩, Näpfe ⟨Abb. 33⟩ und die Salzgefäße mit profiliertem Fuß ⟨Abb. 47⟩ mögen einheimiſche Holzformen maßgebend geweſen ſein. Die Branntweinſchalen mit Griffen haben gewiß Zinnformen als Vorbild. Eine Ausnahme macht ein merkwürdiges Exemplar, das mit einer plaſtiſch modellierten Frauenfigur ⟨Abb. 17⟩ geſchmückt iſt und auf ein franzöſiſches Fayencevorbild zurückgeht. Töpfchen wie Abb. 42 und Kannen ⟨Abb. 43⟩ ſind offenſichtlich Stein-

Abb. 74. Rijksmuſeum, Amſterdam. Datiert 1651. H. 24,5 cm.

zeugformen nachgebildet. Durchaus italieniſch aber ſind wieder die Schüſſeln mit Muſchelrand (Abb. 58, 59) und die korbförmigen, durch-

brochenen Fruchtſchalen ⟨Abb. 60⟩, auch die Altarvaſen ⟨Abb. 63⟩, deren Henkel oft wie Greifenköpfe modelliert ſind.

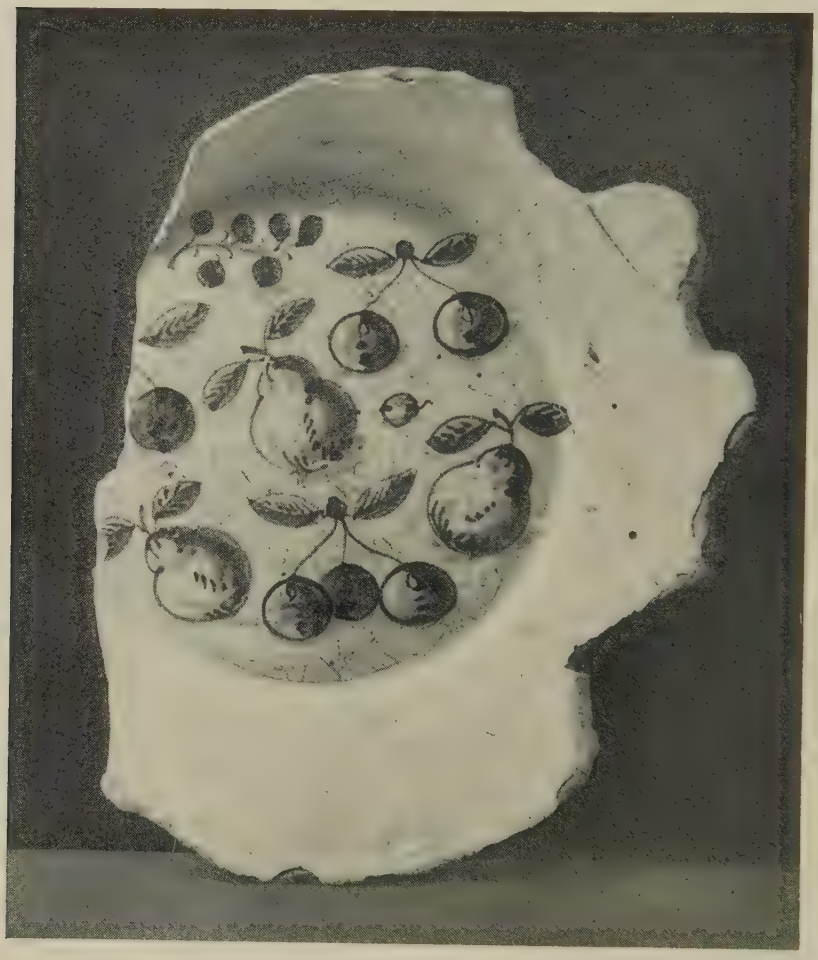


Abb. 75. Rijksmuſeum, Amſterdam. Dm. 20 cm.

Für eine beſtimmte Art Teller und Schüſſeln, die unter den frühen Funden häufig iſt, fällt es ſchwer, das Vorbild nachzuweiſen. Sie haben alle einen breiten Fußring. Der Bart iſt mit Nuppen verſehen und nach außen gekerbt ⟨Abb. 3, 4, 6⟩. Bei andern Schüſſeln erinnert nur noch die Bemalung, die eine plaſtiſche Form vortäuſcht, an das ſüdländiſche Vorbild ⟨Abb. 18, 19⟩.

Für den Anfang des XVII. Jahrh. können neben den Funden auch die Dokumente bei der Bestimmung der damals gebräuchlichen Fayence-

Abb. 76. Rijksmuseum. Amsterdam. Dm. 20 cm.

formen Auskunft geben. So werden in dem Inventar einer der größten Rotterdamer Fayencewerkstätten um 1625 neben 36000 Fliesen,

9000 Schüſſeln aufgezählt. Unter dieſen Schüſſeln kommen drei verſchiedene Größen vor, darunter ſolche mit und ohne Bart, ferner Näpfe mit und ohne Rand, Branntweinſchalen, Schnellen, Senftöpfe, Salzfäßchen und Öltöpfe. Bei den gewöhnlichen Gebrauchsgegenſtänden ſpielt das italieniſche Vorbild immer noch eine Rolle. Einige

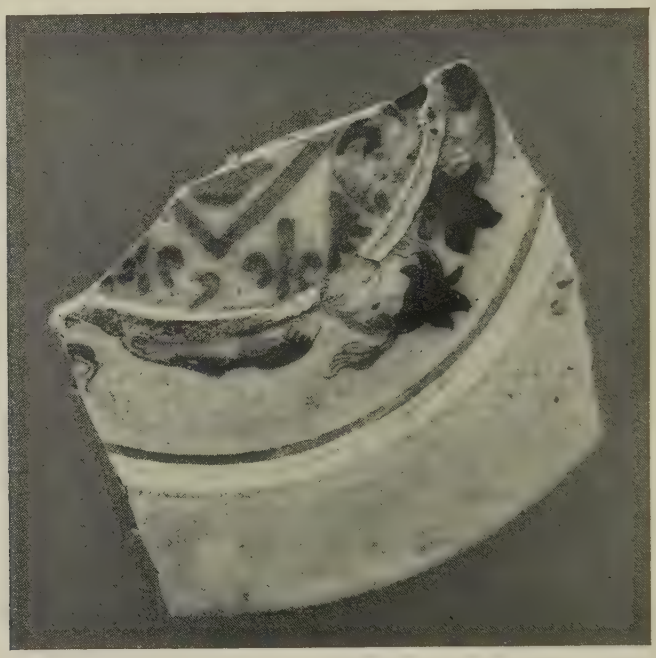


Abb. 77. Rijksmuſeum, Amſterdam. Dm. 17 cm.

italieniſche Formen haben ſich durch die Jahrhunderte hindurch behauptet, ſo bei Schüſſeln, Tellern, Salbtöpfen und Sirupkannen ⟨Abb. 25, 288⟩. Als um 1630 neben der einfacheren und gröbern Ware die feinere Sorte aufkam, vollzog ſich auch eine Trennung der Formen.

Der Verſuch der Fayencetöpfer, dem feinen und harten chineſiſchen Material möglichſt nahe zu kommen, brachte es mit ſich, auch die Form zu verfeinern. Die Erfolge dieſes Strebens können wir an einer Gattung kleiner Teller konſtatieren, von denen ein 1638 datiertes Fragment in Amſterdam ausgegraben wurde ⟨Abb. 72, 73⟩. Dieſe ſind an beiden Seiten mit weißer Glaſur überzogen, ſie ſind dünner,

leichter und von graziöſerer Form und haben nicht den Fußring, der für die Fayence nach italieniſcher Art bezeichnend iſt. Die größeren Schüſſeln und Töpfe haben zwar den Fußring, aber er iſt viel ſchmaler

Abb. 78. Muſée du Cinquantenaire, Brüſſel. Datiert 1634. Dm. 44 cm.

und dünner als bei der italieniſierenden Ware. Das früheſte Datum auf einem ſolchen Stück iſt 1634 ⟨Abb. 78⟩.

Die immer zahlreicher werdenden Formen des importierten oſtaſiatiſchen Porzellans griffen nun weiter auf die feinere Fayence über. Es entſtehen Vaſen ⟨Abb. 100, 110⟩ und Deckeltöpfe nach oſtaſiatiſchen Modellen ⟨Abb. 112, 139⟩, Kalabaßflaſchen ⟨Abb. 144, 162⟩. Beſonders beliebt werden Garnituren aus hohen ſchmalen Vaſen und dickbäuchigen Deckeltöpfen beſtehend ⟨Abb. 142⟩. Es werden Doſen

⟨Abb. 169⟩ in Form von Tieren und Pflanzen gemacht. Auch wagt man jetzt Plaſtik zu modellieren, vor allem Statuetten von Papageien ⟨Abb. 153⟩, Affen ⟨Abb. 168⟩, Hähnen ⟨Abb. 154⟩, Fröſchen ⟨Abb. 170⟩, die ganz dem chineſiſchen Vorbild folgen. Es kommen auch inländiſche Tiermotive hinzu, wie Kühe ⟨Abb. 138⟩ und Pferde.

Abb. 79. Muſée du Cinquantenaire, Brüſſel. Datiert 1640. H. 58 cm.

Menſchliche Figürchen wurden zunächſt auch auf chineſiſche Art modelliert ⟨Abb. 120⟩, dann nahm man holländiſche Sujets aus dem täglichen Leben als Vorwurf ⟨Abb. 177⟩, oder kopierte Marmor- und Bronzeſtatuen ⟨Abb. 196, 197⟩. Die Büſte Abb. 196 iſt eine Kopie nach der berühmten Suſannaſtatue von François Duquesnoy in San Loreto in Rom[198]⟩. Nach humaniſtiſcher Weiſe wählt dieſe Kleinplaſtik ihre Sujets ſowohl aus der chriſtlichen, wie aus der heidniſchen Vorſtellungswelt ⟨Abb. 174, 175, 176⟩.

Manchmal ſind die Figürchen zu gleicher Zeit Gefäße, es iſt dies ein Scherz, der vor allem im XVIII. Jahrh. beliebt war ⟨Abb. 265⟩.

Abb. 80. Victoria- und Albert-Muſeum, London. Datiert 1640. H. 266,7 cm.

Doch waren die Fayencetöpfer in der Regel keine geſchickten Bildner, ſo daß ſich ihre Plaſtik ſelten durch Schönheit der Form auszeichnet. Hübſche Erfindungen, wie das korbtragende Kind ⟨Abb. 198⟩ ſind Ausnahmen geblieben.

Abb. 81. Rijksmuſeum, Amſterdam. H. 141 cm.

Eine neue Erweiterung des Formenreichtums brachten die neuen Sitten, die durch den Handel mit Oſtaſien und Amerika aufkamen. Das Trinken von Tee, Kaffee und Kakao erforderte neue Geräte.

Abb. 82. Rijksmuſeum, Amſterdam. H. 76½ cm.

Der Tee bürgerte ſich in Holland zwiſchen 1640 und 1650 ein, zuerſt als Heilmittel, von ca. 1660 an aber als tägliches Genußmittel. Am Ende des XVII. Jahrh. wurde auch das Kaffeetrinken Mode. Schließlich kam im XVIII. Jahrh. das Kakaotrinken hinzu. Das Rauchen

und das Schnupfen von Tabak, das erſt bei den Soldaten und niedern Ständen eindrang und als tadelnswerter Mißbrauch galt, fand nach und nach auch in den beſſeren Ständen Eingang.

Die Geräte und Geſchirre, welche dieſe neuen Gebräuche erforderten, ließ man vorzugsweiſe aus chineſiſchem Porzellan herſtellen. Doch trat auch hier die Fayence konkurrierend auf, und die Menge der ver-

Abb. 83. Rijksmuſeum, Amſterdam. Datiert 1658. Dm. 20,7 cm.

ſchiedenſten auf uns gekommenen Gegenſtände beweiſt, daß die Produktion umfangreich war. Für das Teetrinken waren Teekannen ⟨Abb. 135, 146, 161⟩, Teebüchſen ⟨Abb. 125, 203⟩, Teetaſſen ⟨Abb. 131⟩ und Untertaſſen nötig, für das Kaffeetrinken Kaffeekannen ⟨Abb. 143⟩, Zuckerbüchſen und Taſſen von anderer Form als für den Tee. Wieder andere Taſſenformen wurden für den Kakao üblich.

Daß für dieſe verſchiedenen Getränke verſchiedenartiges Geſchirr benutzt wurde, geht auch aus den Porzellanbeſtellungen in China hervor. In den betreffenden Dokumenten ſind Teegeſchirr, Kaffeegeſchirr mit Deckeln und Kakaogeſchirr mit Ohren immer geſondert angeführt.

Das Schnupfen und Rauchen von Tabak erforderte Tabakdoſen ⟨Abb. 239⟩, Aſchenbecher, Spucknäpfe, Feuertöpfchen ⟨Abb. 129⟩, Pfeifenbehälter.

Während im XVII. Jahrh. im häuslichen Leben, wie die zeitgenöſſiſchen Bilder beweiſen, feinere Keramik noch ſelten war, er-

Abb. 84. Rijksmuſeum, Amſterdam. Datiert 1658. H. 24,7 cm.

oberte ſie ſich hier im XVIII. Jahrh. den erſten Platz. Jetzt gebrauchte man im Schlafzimmer aus Fayence hergeſtellte Handleuchter, Bürſten ⟨Abb. 202⟩, Waſchbecken, Waſſerkrüge, Raſierbecken ⟨Abb. 246⟩ und Nachtgeſchirre; im Eßzimmer Schüſſeln ⟨Abb. 225⟩, Schalen, Näpfe ⟨Abb. 189⟩, Teller, Salatſchüſſeln, Fruchtſchalen ⟨Abb. 271⟩, Butterteller und Butterdoſen ⟨Abb. 217, 228⟩, Senftöpfe, Zuckerſtreuer, Salzfäßchen, Bierkannen ⟨Abb. 192⟩ und Krüge ⟨Abb. 190⟩, Milchkannen und -becher, Weinkannen ⟨Abb. 141⟩, Branntwein- ⟨Abb. 132⟩, Punſch- und Rahmnäpfe, Saucièren ⟨Abb. 257⟩, Pfeffertellerchen, Deckelſchüſſeln und Terrinen ⟨Abb. 232⟩, Öl- und Eſſiggeſtelle ⟨Abb. 127⟩ und als

Tiſchſchmuck kleine Obelisken ⟨Abb. 201⟩, Früchte und Blumenſtänder ⟨Abb. 173, 200⟩; ferner brauchte man bei Tiſch Handwaſchbecken und Waſſerkrüge ⟨Abb. 123⟩. In der Küche blieb die Keramik mit Bleiglaſur Hauptſache, doch kamen aus Fayence Kannen, Töpfe ⟨Abb. 247⟩, Schüſſeln, Durchſchläge, Fiſchſchüſſeln, Eierſtänder ⟨Abb. 259⟩ uſw. dazu. Auch in den Wohn- und Empfangsräumen fehlte die Fayence nicht.

Abb. 85. Rijksmuſeum, Amſterdam. H. $15^1/_2$ cm.

Schrankgarnituren ⟨Abb. 142, 222, 235⟩, Blumentöpfe ⟨Abb. 243⟩, Leuchter ⟨Abb. 155, 194⟩, Plaketten an Stelle von Gemälden ⟨Abb. 147, 250⟩ wurden als Schmuck verwandt, ebenſo Statuen ⟨Abb. 197⟩ und Statuetten ⟨Abb. 174, 175⟩. Auch gab es zur Beluſtigung Vexiergefäße ⟨Abb. 157, 224⟩, Spiele und Spielzeug ⟨Abb. 163⟩ aus Fayence.

Die Tee-, Kaffee- und Kakaoſervice haben wir ſchon erwähnt, ſie wurden auf Präſentierbrettern ⟨Abb. 268⟩ aus Fayence aufgetragen. Im Arbeitszimmer war das Tintenfaß aus Fayence ⟨Abb. 96, 128⟩ , ebenſo die Sparbüchſe ⟨Abb. 156⟩, ja, es gab ſogar drehbare Kalender aus Fayence. Im Korridor hatte man Handwaſchbrunnen aus Fayence ⟨Abb. 178, 231, 237⟩, Für den religiöſen Gebrauch

wurden Heiligenbilder ⟨Abb. 176⟩ und Weihwaſſerbecken aus demſelben Material gemacht.

Wenn man ſo die Menge der Fayencegegenſtände in Betracht zieht, die im XVII. und XVIII. Jahrh. in jedem Haushalt nötig

Abb. 86. Rijksmuſeum, Amſterdam. Datiert 1662. H. 27,5 cm.

wurden, und erwägt, daß ſie wegen ihrer Zerbrechlichkeit häufig erſetzt werden mußten, wird es begreiflich, daß für die inländiſche Fayenceinduſtrie ein großes Abſatzgebiet entſtand, das ſich neben dem chineſiſchen Porzellanimport behaupten konnte.

Die Formen folgten den allgemeinen Stilwandlungen. Nur ſelten arbeiteten die holländiſchen Fayencetöpfer nach eigenen Erfindungen, dann muß man aber ihr Geſchick bewundern, mit dem

ſie in dem weichen Ton die bizarrſten Formen, oft Stücke fabelhafter Größe modellierten ⟨Abb. 184, 185, 195, 216⟩.

Es iſt auffallend, daß beſonders im XVIII. Jahrh. nur wenige der keramiſchen Technik entſprechende Formen erfunden wurden, mehr noch als vorher ahmte man Metallformen nach ⟨Abb. 143, 155, 239⟩. Das iſt wohl ſo zu erklären, daß in jener Zeit der franzöſiſche Hofſtil tonangebend war, in dem die Edelmetalle die entſcheidende Rolle

Abb. 87. Rijksmuſeum, Amſterdam. H. 27 cm.

ſpielten. Aber nicht nur Metallgegenſtände, ſogar Holzvorbilder kopierte man in dem zerbrechlichen Material ⟨vgl. den Vogelkäfig Abb. 187 und die Geige Abb. 218⟩.

In der Rokokozeit machte ſich der Einfluß des deutſchen Porzellans bemerkbar, beſonders in der Vorliebe für plaſtiſchen Blumenſchmuck ⟨Abb. 260⟩.

Es iſt etwas Ungeſundes in dieſem beſtändigen Sichanpaſſen. Der Ehrgeiz oder auch die Notwendigkeit immer wieder ein anderes Material zu imitieren, verhinderte die niederländiſchen Töpfer, reine Formen zu finden, die den Eigenſchaften der Fayence vollkommen

entſprachen. Vielleicht iſt der Grund auch zu ſuchen in der Zwitterhaftigkeit der Fayence ſelbſt, die von Anfang an vorgab, etwas anderes zu ſein, als ſie wirklich war, die eine Härte und Undurchläſſigkeit vorſpiegelte, die ſie nicht beſaß. Das rächte ſich, als am Ende

Abb. 88. Rijksmuſeum, Amſterdam. Datiert 1670. Dm. 37 1/2 cm.

des XVIII. Jahrh. ein Konkurrent auftrat, das engliſche Steingut, welches dieſe beiden Eigenſchaften in genügendem Maße beſaß, um unverhohlen ſich ſelbſt zu ſein. Noch einmal wurde ein Verſuch gemacht, ſich auch dieſem Konkurrenten anzupaſſen, und nicht nur in der Form, ſondern ſogar in der gelblichen Farbe. Doch waren die Preiſe des engliſchen Eindringlings ſo niedrig, daß man in Holland keinen anderen Ausweg fand, als durch verminderte ſorgfältige Ar-

heit die eigenen Preiſe ſinken zu laſſen. So iſt Paapes Klage zu verſtehen: »In unſerem Lande, wo man oft begieriger ſcheint, Geld zu gewinnen als Kunſt und Wiſſenſchaft zur höchſten Vollkommenheit zu entwickeln, beginnt der Eifer zu erlahmen, der Fayence die ſo ſehr gerühmten Schönheiten zu geben. Sowohl die Qualität des

Abb. 89. Frans Hals-Muſeum, Haarlem. Signiert M. Eems 1662. Dm. 46 cm.

Materials, wie die der Ausführung und Verzierung geht zurück. Der Handwerker, der wegen des täglichen Anwachſens der Lebenskoſten Lohnerhöhung nötig hätte, ſtatt für weniger Tagelohn arbeiten zu können, kann ſeiner Arbeit nicht mehr jene Sorgfalt und Mühe zuwenden, wodurch ſie ihren Ruf erlangt hat. Die Arbeiter haben keinen feſten Tagelohn, ſondern werden pro Stück bezahlt. Die

Kinder der Wohlhabenden, welche früher für dieſes Handwerk erzogen wurden und denen die Eltern eine genügende Ausbildung be-

Abb. 90. Rijksmuſeum, Amſterdam. Datiert 1687. H. 16 cm.

zahlen konnten, werden nicht mehr für dieſes ſichtlich zurückgehende Fach beſtimmt. Schlechter gebildete Kräfte nehmen ihren Platz ein. Alle Kunſt in dieſem Fache geht verloren.«[99])

V. Kapitel.

Die roten Delfter Teekannen.

Ein beſonderes Kapitel in der Geſchichte der niederländiſchen Fayence bildet die Fabrikation der roten Delfter Teekannen. Zwar iſt das Material, aus dem ſie hergeſtellt wurden, keine Fayence, ihre

Abb. 91. Rijksmuſeum, Amſterdam. Signiert F. v. Frytom. H. 62 cm.

Erfindung iſt aber ſo eng mit den Neuerungen in der Delfter Fayenceinduſtrie verknüpft, daß eine kurze Behandlung nicht umgangen werden kann.

Bei der Beſprechung der neuen Formen, welche im XVII. Jahrh. in der Fayenceinduſtrie aufkamen, nannte ich auch Teekannen. In der Tat wurden dieſe aus Fayence hergeſtellt, obwohl ſie praktiſch kaum verwendbar waren, weil Fayence der Hitze des kochenden Waſſers, das zur Teebereitung erforderlich iſt, nicht widerſteht. Die

Chineſen gebrauchten zur Zubereitung ihres Tees nicht Teekannen aus Porzellan, ſondern aus rotem Steinzeug, welches inſoweit dem Porzellan nahe kam, als beim Brennen des Steinzeuges wie beim Brennen des Porzellans ein ähnlicher Schmelzprozeß der Grundſtoffe

Abb. 92. Rijksmuſeum, Amſterdam. Dm. 39 cm.

vor ſich geht. Dieſes Steinzeug ertrug nicht nur große Hitze, ſondern war überdies ein ſchlechter Wärmeleiter, was ein Vorteil war, weil der Tee langſam ziehen muß. Steinzeugteekannen wurden nicht glaſiert, oft aber poliert. Manchmal haben ſie auch eine plaſtiſche Verzierung, die meiſt aus kleinen blühenden Zweigen beſteht.

Zuſammen mit dem Tee wurden dieſe chineſiſchen Teekannen, die meiſtens kleinen Formats waren, nach Europa gebracht. Die Delfter

Fayencefabrikanten, die ſicher raſch einſahen, daß ſie aus Fayence kein gleichwertiges Produkt herſtellen konnten, waren bald bei der

Abb. 93. Rijksmuſeum, Amſterdam. H. 64 cm.

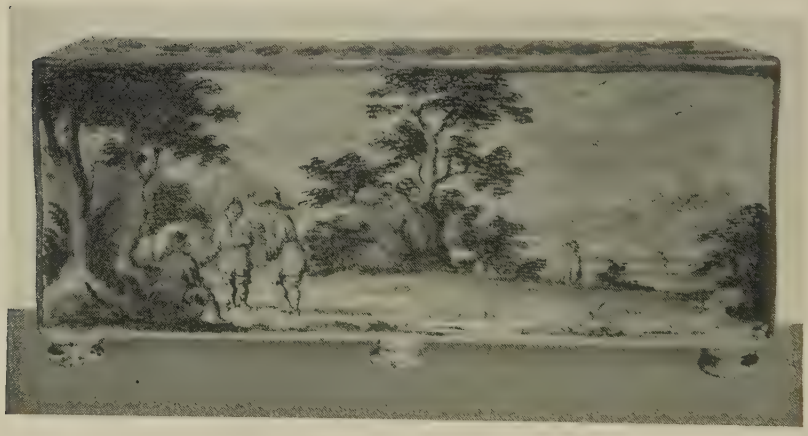


Abb. 94. Rijksmuſeum, Amſterdam. Marke AK. H. 11,4 cm.

Hand, dieſes rote Steinzeug nachzuahmen. Von 1678 an werden in den holländiſchen Inventaren häufig rote Delfter Teekannen angeführt.

Es iſt ſchwer zu ſagen, wer dieſe Nachahmung erfunden hat. Glauben wir dem Patent, das ſich ein Delfter Fayencetöpfer ſelbſt ausſtellte, ſo gehörte Lambertus Cleffius zu den Erſten, die rote Teekannen herſtellten. Er ſetzte in den Haarlemer Courant vom 18. Auguſt 1678 ein Inſerat, in dem er folgendes mitteilte: »Es wird

Abb. 95. Rijksmuſeum, Amſterdam. H. 23 und $19^1/_2$ cm.

jedermann bekannt gegeben, daß Lambertus Cleffius, Meiſter Fayencebrenner in der Fayencebrennerei »De Metalen Pot« in Delft, der im Jahre 1672 die Manier gefunden hat, das indiſche Porzellan nachzuahmen ⟨wie jedermann genugſam bekannt iſt⟩, ſich ſeither auch abgegeben hat mit dem Herſtellen von roten Teekannen, wie auch in anderen Farben, und gegenwärtig es darin zu ſolcher Vollkommenheit gebracht hat, daß ſie in Farbe, Feinheit und Dauerhaftigkeit im Gebrauch den indiſchen Teekannen nicht nachſtehn«[100]⟩.

Lambertus Cleffius ſtarb 1691: ſeine Fayencewerkſtatt kaufte Lambertus van Eenhorn. Dieſer ſchloß ein beſonderes Abkommen mit Guillaume Neuillet zur Herſtellung von roten Teekannen[101].

Bisher hat man keine Teekanne mit der Signatur von Cleffius gefunden, aber es gibt ein Exemplar im Johanneum zu Dresden, das als Marke ein Einhorn und darum herum den Namen Lambertus van Eenhoorn trägt.

Neben Cleffius ſchrieben ſich noch zwei andere Fayencefabrikanten

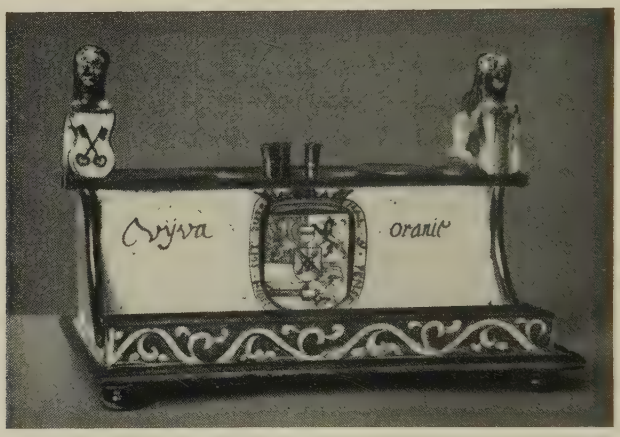


Abb. 96. Rijksmuſeum, Amſterdam. Initialen **I. K.** Wappen von Willem III. von Oranien, von Leiden und von Delft. Br. 21,5 cm.

in Delft die Erfindung der roten Teekannen zu. Ary de Milde und Samuel van Eenhoorn, ein Bruder des eben genannten Lambertus, richteten 1679 an die Staaten von Holland eine Bittſchrift, in der ſie erklären: »erfunden zu haben das Nachmachen und Imitieren der oſtindiſchen Teetöpfe auf ſolche Weiſe, daß die nachgemachten Töpfe an Wert und Würde nicht zu weichen brauchen für die echten indiſchen«. Sie baten für 15 Jahre um das Monopol für dieſe Ware, oder, wenn ihnen dieſes nicht gewährt würde, um den Schutz ihrer Werkſtattmarke. Nur die letztgenannte Bitte wurde ihnen gewährt, und 1680 der Aufruf an die Töpfer der Provinz Holland erlaſſen, ihre Marken bei der Regierung zu deponieren. Dieſem Aufruf leiſteten außer Ary de Milde und Samuel van Eenhoorn ſieben

Fayencetöpfer Folge. Es iſt aber fraglich, ob alle ſieben wirklich dazu kamen, rote Teekannen herzuſtellen. Sicher Ary de Milde, denn eine ziemlich große Zahl roter Teekannen mit ſeinem Namen und ſeiner Marke ſind erhalten ⟨Abb. 102⟩. Die von ihm gebrauchten

Abb. 97. Rijksmuſeum, Amſterdam. Dm. 26,2 cm.

Marken weichen aber von der deponierten ab. Er hatte einen nach rechts laufenden Fuchs einſchreiben laſſen, auf ſeinen Fabrikaten finden wir aber abwechſelnd einen nach links laufenden Fuchs oder eine gekrönte Teekanne. Auch ſchreibt man ihm eine Marke zu, die aus fingierten chineſiſchen Buchſtaben beſteht. Ary de Milde wurde 1658 in die Lukas-Gilde in Delft als Meiſter eingetragen; anfänglich arbeitete er in der Werkſtatt »De Griekſche A« bei Wouter van Eenhoorn, dem Vater von Lambertus und Samuel. Im Jahre

1671 kaufte er zuſammen mit Martinus Gouda die Fayencewerkſtatt »De Romein« in Delft, aber noch im gleichen Jahre übertrug er ſeinen Anteil in dieſer Fabrik an Martinus Gouda. Wahrſcheinlich machte er von jetzt an Experimente zur Vervollkommnung der roten Ware, wenigſtens meldet ein Dokument, daß er 1677 in ſeinem

Abb. 98. Rijksmuſeum, Amſterdam. Marke AK. Dm. 12 cm.

Wohnhauſe viele kleine Öfen habe, auch taufte er ſein Haus »De gekroonde Theepot« ⟨der gekrönte Teetopf⟩ und ein Dokument von 1694 nennt ihn Meiſter Teetopfbäcker. Nach dem Tode von Ary de Milde 1708, führte ein Willem Lardijn das Unternehmen fort, und als dieſer 1717 ſtarb, deſſen Witwe bis zum Jahre 1724[102]⟩.

Teetopfbäcker wird 1689 auch Leendert Hendrikſz van der Weel genannt, 1690 und 1728 Jooſt Hendrikſz van der Weel und 1694 Willem Jacobſz de Milde. Von dieſen drei ſind keine ſignierten Stücke bekannt. Dagegen haben wir Teekannen von Jacobus de Caluwe ⟨Abb. 103⟩ mit einer nach rechts laufenden Hindin und der Umſchrift

Jacobus d. Caluwe. Dieſer Jacobus de Caluwe kommt in Dokumenten von 1702, 1711 und 1713 als »Teetöpfchenbäcker« vor und iſt 1730 geſtorben. Wir haben ferner einige rote Teekannen mit einem nach links laufenden Fuchs und der Umſchrift Peter de Lorrijn. Dieſer Name iſt bisher in keinem Dokument gefunden worden.

Abb. 99. Rijksmuſeum, Amſterdam. Marke AK. Dm. 12,5 cm.

Die roten Delfter Teekannen ſind auf verſchiedene Arten verziert. Die meiſten tragen, wie die chineſiſchen, blühende Zweige in Relief. Dieſe Zweige ſind manchmal mit verſchiedenen Farben emailliert. Auf beſonders ſorgfältig gearbeiteten Exemplaren ſind die Herzen der Blüten aus böhmiſchen Granaten gebildet. Auch chineſiſche Drachen und andere Fabeltiere kommen als Dekor vor. De Caluwe brauchte beim Verzieren der Teekannen ein Zahnrädchen, womit er punktierte Zeichnungen in den Ton ritzte ‹Abb. 103›.

Außer dieſen Teekannen produzierten die holländiſchen Teekannenmacher kleine rote Teller. Dieſe ſind ſechs- oder achteckig, manchmal

Abb. 100. Sammlung Bodenheim, Amsterdam.
Marke ℄. H. 39,8 cm.

oval, bisweilen haben sie einen gewellten Rand. Sie dienten wahrscheinlich als Untersatz für die Teekannen. Der Boden dieser Teller ist mit Ranken oder kleinen Stempelfiguren geschmückt, in der Mitte steht manchmal die gekrönte Teekanne, die Marke von Ary de Milde, oder ein Fuchs, oder chinesische Zeichen.

Abb. 101. Rijksmuseum, Amsterdam. Marke $\mathcal{SE}$. H. 23 cm.

In dem roten Material sind überdies kleine Plastiken: chinesische und europäische Figürchen ausgeführt worden, sie haben nie eine Marke, aber ihre Übereinstimmung mit Fayencefigürchen ermöglicht einige Zuschreibungen. So haben wir einen kleinen Chinesen aus rotem Ton, der einem Fayencefigürchen sehr ähnlich ist, welches A P K signiert ist und darum ‹zwar ohne triftigen Grund› Adriaen Pijnacker zugeschrieben wird ‹Abb. 120›. Ein Musikant auf hoher Basis stimmt mit einer L V E signierten Fayencestatuette überein und wird somit als Werk von Lambertus van Eenhoorn angesprochen.

Das Material, aus dem diese roten Tongegenstände hergestellt sind, ist nicht immer das gleiche. Augenscheinlich ist es Ary de Milde gelungen, dem chinesischen Steinzeug am nächsten zu kommen. Die Stücke, die seine Marke tragen, sind am härtesten und haben einen glatten Bruch, also hat hier während des Brennens der erwähnte Schmelzprozeß stattgefunden. Die

Bruchſtelle an Stücken von De Caluwe und Lambert van Eenhoorn ſind körniger, man könnte hier höchſtens von Steingut, aber nicht von Steinzeug reden.

Man hat die Frage aufgeworfen, inwiefern die holländiſche Erfindung ähnliche in England und Deutſchland beeinflußt habe. In Fulham bei London reichte der Fabrikant John Dwight 1671 und 1684 ein Geſuch für die Patentierung ſeiner Erfindungen von Steinzeug und Porzellan ein. Das ſind annähernd dieſelben Jahre, in denen

Abb. 102. Rijksmuſeum, Amſterdam. Signiert Ary de Milde. H. 12 cm.

die holländiſchen Töpfer die Rechte ihrer Erfindungen verteidigten. Die Brüder Elers, die mit Dwight zu den Entdeckern des roten Steinzeugs in England gerechnet werden, waren ungefähr 1690 aus Holland gekommen. Sie ließen ſich zunächſt auch in Fulham bei London und ſpäter in Staffordshire nieder. David Elers hatte in Köln das Geheimnis des deutſchen Steinzeugs ſtudiert und wahrſcheinlich kannte er auch die Herſtellungsart der roten Delfter Teekannen. Auf jeden Fall mußten die Brüder Elers von der holländiſchen Erfindung gehört haben und ſind dadurch auf den Gedanken gekommen, ſie in England nachzuahmen.

Auch zwiſchen dem ſächſiſchen roten Steinzeug und dem holländi-

ſchen beſteht eine Beziehung. Ehrenfried von Tſchirnhaus, dem mit Joh. Friedrich Böttger die Erfindung des roten Steinzeugs zugeſchrieben wird, hat von 1668 bis 1674 in Leiden ſtudiert. 1701 reiſte er von Deutſchland wieder nach Holland und ging auch nach Delft. »Gieng ich nacher Delft« meldet er in ſeinem Reiſebericht »und habe alldar ihre ſogenannten Porcelain Wercke mir gar genau bekannt gemachet.«[103]

Abb. 103. Rijksmuſeum, Amſterdam. Signiert Jacobus de Caluwe. H. 17,5 cm.

Er ſah dort ſicher auch das rote Delfter Steingut, aber es läßt ſich nicht nachweiſen, ob und inwieweit dieſer Umſtand bei der Erfindung des ſächſiſchen roten Steinzeugs im Jahre 1708 von Einfluß war. Beachtenswert iſt, daß ſein Mitarbeiter Böttger für die Verzierung geſchliffene böhmiſche Granaten verwandte wie Ary de Milde.

VI. Kapitel.

Glaſur und Farben.

Wenn die Tonware zum erſtenmal gebrannt und von Staub und Sand gereinigt iſt, fängt jene wichtige Bearbeitung an, durch welche ſie von Tonware zu Fayence wird: der Ton wird mit Glaſur abgedeckt. Als erſtes wird das Glaſurbad bereitgemacht. Dafür beſtehn verſchiedene alte Rezepte, die in den Mengenangaben ziemlich voneinander abweichen. Die »Proefkundige Verhandeling« von A. F. aus dem Jahre 1774 empfiehlt folgende Zuſammenſetzung: 100 Pfund Maſticot, 80 Pfund Zinnkalk und 10 Pfund gewöhnliches Salz[104]).

Der Maſticot (abgeleitet vom italieniſchen Wort Marzacotto) war folgendermaßen zuſammengeſtellt: 100 Pfund feiner weißer Sand, 40 Pfund Soda, 30 Pfund Potaſche. Der Zinnkalk beſtand aus 100 Pfund Blei, 33 Pfund Zinn, die zuſammen zu Aſche kalziniert wurden. Je höher der Zinngehalt, deſto ſchöner die Glaſur.

Aus den Rezepten von Paape geht hervor, daß man am Ende des XVIII. Jahrh. der Glaſurmaſſe auch etwas Schmelzblau und Kupferfeilſtaub beimengte.

Dieſe Miſchung mußte dreimal in einem kräftigen Feuer kalziniert oder gebrannt werden, und das geſchah in der Feuerſtelle des Brennofens. Nach dem Erkalten hatte man einen harten Klumpen, den man in Stücke zerbrach und dieſe mahlte man fein. Nun wurde dieſes Mehl in einer Kufe mit Waſſer zu einer flüſſigen Maſſe gerührt und das war das Glaſurbad, in das man die gebrannte und gereinigte Tonware tauchte (Abb. 104). Der alte techniſche Ausdruck für dieſen Vorgang iſt »Weiß geben« (Niederl. Wit geven)[105]). Weil der trockene Ton ſehr porös war, ſog er das Waſſer raſch auf, und die Glaſur blieb als Überzug haften. Man hat nicht von jeher die Gegenſtände im Bade untergetaucht. An den italieniſchen Schüſſeln

iſt oft auf der Rückſeite die Spur eines viermaligen Eintauchens erkenntlich. In der Mitte iſt meiſtens eine Stelle frei, ohne Glaſur. Man muß die Maſſe viermal mit den Schüſſeln geſchöpft und wieder ausgegoſſen haben und zwar ſo, daß jedesmal mit einem andern Viertel der Schüſſel geſchöpft und der Inhalt über den gegenüberliegenden Randteil wieder ausgegoſſen wurde.

Abb. 104. Das Glaſieren nach Paape.

Die frühen niederländiſchen Schüſſeln ſind, wie die Flieſen, nur an der Vorderſeite mit Zinnglaſur bedeckt. Hier muß die Glaſur ſcheinbar angegoſſen oder gar angeſtrichen worden ſein. Die Rückſeite überzog man nachträglich mit einer Bleiglaſur. Näpfe und andere Gefäße ſind völlig mit Zinnglaſur bedeckt, nur die Standflächen blieben hier frei. Als man ſpäter chineſiſches Porzellan nachahmte, wurde alles Geſchirr vollſtändig untergetaucht, um den Ton verſchwinden zu laſſen.

Wenn die Tonware mit Glaſur überzogen iſt, wird ſie auf Geſtellen getrocknet. Dann kann man ſie zum zweiten Brennen in den Ofen ſtellen, ſofern ſie nicht bemalt werden ſoll. Wenn ſie nach dem

zweiten Brennen aus dem Ofen kommt, iſt die Glaſurſchicht undurchſichtig mattglänzend. Die Tonware iſt nun Fayence geworden.

Will man die Fayence farbig verziert haben, ſo wird auf die getrocknete, aber noch nicht gebrannte Glaſur mit Waſſerfarben gemalt.

Abb. 105. Der »Pons« oder »Spons«.

Dazu wurde Blau, Gelb, Violett und Rot verwandt; durch Miſchung von Blau und Gelb bekam man Grün, von Gelb und Rot Orange. Für Braun wurde der Grundſtoff der roten Farbe braun gebrannt und mit Blau oder Violett gemiſcht. Für Schwarz wurde Blau mit Eiſenfeilſtaub und Kupferaſche gemengt.

Die Grundſtoffe für dieſe Farben waren: für Blau Kobaltſaflor und Schmelzblau; für Gelb Antimonium; für Violett Braunſtein, der

ſpäter, um einen helleren Ton zu erzielen, mit etwas Kupferoxyd gemengt wurde; für Rot Bolus. Dieſe Farbſtoffe wurden mit Waſſer angerieben und man malte, wie ſchon geſagt, auf der getrockneten, noch nicht gebrannten Zinnglaſur. Die Bemalung erforderte große Fertigkeit; denn der getrocknete Ton ſog die Feuchtigkeit der Farben

Abb. 106. Das »Kwaarten« nach Paape.

ſofort auf, es konnte alſo nichts ausgewiſcht und verändert werden. Wenn dasſelbe Muſter öfters wiederholt werden mußte, wie bei den Flieſen, gebrauchte man für die Vorzeichnung Schablonen. Dieſe hießen »ponſen« oder »ſponſen«, italieniſch »spolveri«, franzöſiſch »poncis«. Es waren Zeichnungen auf Papier, deren Umriſſe mit Nadeln nachgeſtochen waren ⟨Abb. 105⟩. Sie wurden auf die zu bemalenden Gegenſtände gelegt und mit einem Säckchen voll Holzkohlepulver beklopft, bis das Pulver durch die Nadelſtiche gedrungen und die Zeichnnng ſo übertragen war. Längs dieſen Punktierlinien zog dann der Maler ſeine Vorzeichnung.

Dunkle Umriſſe ⟨ſog. »Trek«⟩ und auch Binnenzeichnungen malte

man oft mit ſchmutzigem Blau, das mit Eiſenroſt gemengt war, manchmal auch mit Violett oder Rot.

Um den Glanz der Farben und auch der Zinnglaſur zu erhöhen, beſprengte man die Bemalung mit einer zweiten Glaſurmiſchung, für die Paape folgendes Rezept angibt: 66 Pfund Maſticot, 42 Pfund Goldglätte, 4 Pfund Potaſche, 7 Pfund Salz. Dieſe Miſchung wurde gebrannt, gemalen und mit Waſſer angerührt, wie die Maſſe für das Zinnglaſurbad. Die niederländiſchen Fayencetöpfer nannten dieſe zweite Glaſur »couwaert«, ſpäter »kwaart« ⟨vom italieniſchen

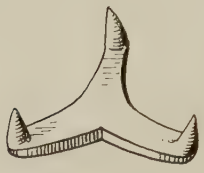


Abb. 107. Der »Proen«.

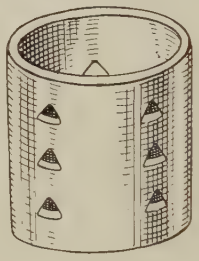


Abb. 108. Behälter.

Fachausdruck »coperta« abgeleitet⟩. Das Beſprengen geſchah mittels einer Bürſte, die kurzes, ſteifes Haar hatte, wie Abb. 106 zeigt. Die Behandlung nannte man »Kwaarten«.

Nach dem »Kwaarten« wurde nun die Ware zum zweiten Male gebrannt. In dem Ofen ſtapelte man die Schüſſeln und andere Gegenſtände aufeinander und zwar ſo, daß man ſie durch kleine Dreifüßchen, die ſog. »Proenen« ⟨ital. pironi, Abb. 107⟩, voneinander trennte. Ohne dieſe Proenen würden die einzelnen glaſierten Stücke aneinander kleben und zuſammenbacken. Allerdings berührten die »Proenen« mit drei ſcharfen Spitzen die Fayenceſtücke, ſo daß die Glaſur immer verletzt wurde, und weil der ungebrannte kwaart undurchſichtig iſt, konnte man beim Aufeinanderſetzen auf die gemalte Darſtellung keine Rückſicht nehmen, ſo daß die drei Flecken, die jedes ſo gebrannte Stück aufweiſt ⟨Abb. 55, 56⟩, oft den Dekor verunzieren. Die bemalte Seite der Schüſſeln wurde beim Aufſtapeln im Ofen nach unten gekehrt, weil Ruß und Aſche auf die Gegenſtände herabfallen konnten.

Als man im XVII. Jahrh. begann, die feinere Delfter Fayence zu produzieren, wobei die Teller und Schüſſeln auf beiden Seiten mit Zinnglaſur überzogen wurden und man überdies die ſorgfältigere Bemalung nicht länger durch Dreifußſpitzen verunzieren wollte, kam man dazu, die Gegenſtände nach italieniſcher Art in Behältern in den Ofen zu ſetzen. Dieſe Behälter ⟨Abb. 108 und 106⟩ waren aus feuerfeſtem Ton hergeſtellt, rund, unten und oben offen, und hatten in den Wänden kleine

Abb. 109.

Abb. 110. Rijksmuſeum, Amſterdam. H. 28,5 cm.

Abb. 111. Rijksmuſeum, Amſterdam. H. 25 cm.

dreieckige Löcher. Durch dieſe ſteckte man kurze dreieckige Stäbchen ⟨Abb. 109⟩, die ebenfalls aus feuerfeſtem Ton gebrannt waren, und darauf ſetzte man die zu brennenden Stücke. Es gab, der Größe der

Gegenſtände entſprechend, Behälter von verſchiedenem Durchmeſſer, damit der Raum im Ofen möglichſt gut ausgenützt werden konnte.

Abb. 112. Schloßmuſeum, Berlin. Marke R S. H. 50 cm.

Für ganz kleine Stücke wurden auf die Stäbchen erſt Platten gelegt. Der gefüllte Behälter wurde mit einer Ziegelplatte bedeckt. Dadurch waren die zu brennenden Gegenſtände vor Ruß und Aſche geſchützt.

Es war nun nicht mehr nötig, Teller und Schüſſeln umgekehrt aufzuſtapeln, daher ſieht man bei der feineren Fayence, ſtatt der Drei-

Abb. 113. Muſée du Cinquantenaire, Brüſſel. Marke . H. 34 cm.

fußſpuren an der Vorderſeite, drei kleine ſtrichförmige Eindrücke auf der Rückſeite des Tellerrandes.

Beim Einfüllen des Ofens wurden zuunterſt die Behälter mit der zu glaſierenden Ware aufgeſtapelt und darüber kam die Ware, die zum erſtenmal gebrannt wurde. Der Ofen wurde zugebaut und das

Feuer angelegt, ſo wie wir es im Kapitel Material und Formgebung beſchrieben haben.

Das Glaſieren, das auf dieſe Weiſe im großen Ofen vor ſich geht, nennt man Glaſieren im Scharffeuer ⟨grand feu⟩.

Abb. 114. Muſée du Cinquantenaire, Brüſſel. Dm. 32,4 cm.

In China wurde bei der Porzellanbereitung neben der Scharffeuertechnik für die farbige Verzierung eine zweite Technik verwandt, wobei die Bemalung erſt aufgetragen wurde, nachdem das Porzellan ſchon fertig glaſiert war. Die mit etwas Glaſurmaſſe angeriebenen Farben wurden in dieſem Fall nachträglich in einem beſondern Ofen ⟨dem Muffelofen⟩ bei niedriger Temperatur eingebrannt. Dieſes Vorgehen hatte den Vorteil, daß die ſo nur einer geringeren Hitze aus-

geſetzten Farbſtoffe weniger angegriffen wurden. Außerdem war die glatte fertige Glaſur ein viel bequemerer Malgrund als der rauhe, abſorbierende Ton.

Abb. 115. Sammlung Bodenheim, Amſterdam. Marke . H. 15,5 cm.

Auch die Fayencemaler haben dieſe Technik — die Muffeltechnik ⟨petit feu⟩ — angewandt. Die urſprüngliche Verzierungstechnik für die Fayence war aber die Scharffeuertechnik; ſie war auch die in Italien gebräuchliche und wurde beim Aufkommen der Induſtrie von dort mit übernommen. In den Niederlanden iſt ſie von Anfang bis

Abb. 116. Rijksmuſeum, Amſterdam. Marke . H. 26 cm.

zum Ende die Hauptdekorationstechnik geblieben. Für die gröberen Produkte wurde ſie ausſchließlich gebraucht. Die Muffeltechnik wurde

während der Blütezeit der Delfter Fayenceinduſtrie für die feinere Ware herangezogen, zunächſt bei der Nachahmung des japaniſchen Imari-porzellans, wobei, wie in Japan, das Blau meiſtens im Scharffeuer, die andren Farben und das Gold im Muffelofen eingebrannt wurden

Abb. 117. Muſée du Cinquantenaire, Brüſſel. Signiert G. Verhaaſt. H. 23 cm.

⟨Abb. 134⟩; dann bei der Nachahmung der chineſiſchen Famille Verte und Famille Rose, und ſchließlich, als man in Holland anfing, das Meißner Porzellan zum Vorbild zu nehmen.

Die frühe niederländiſche Fayenceinduſtrie, die nur die Scharffeuer-verzierung kannte, bevorzugte die vier Farben blau, gelb, orange und grün, offenbar weil ſie für das Brennen im großen Feuer am geeignetſten waren. Violett brauchte ſie nur ausnahmsweiſe, weil es beim Brennen meiſt geſprenkelt wurde; auch ſpäter, als die Technik ſchon entwickelter war, ergab es nur ganz ſelten einen einheitlichen Farbton ⟨Abb. 266⟩.

Rot vermied ſie faſt vollſtändig und zwar, weil es leicht zu einem ſtumpfen Braun verbrannte. Auch in Italien brauchte man es faſt nie. Piccolpaſſo kennt es wohl, doch ſagt er, daß es nur ein einziger Meiſter in Faenza verwende. Erſt als um die Mitte des XVII. Jahrh. die Nachahmung des japaniſchen Imariporzellans und der chineſiſchen Famille

Abb. 118. Rijksmuſeum, Amſterdam. Marke R S. H. 21,7 cm.

Verte die Verwendung von Rot erforderte, wurde dieſes — ſoweit man nicht Muffeltechnik anwandte — mit mehr oder wenig Erfolg im Scharffeuer gebrannt. Die Palette umfaßte damals Blau, Rot, Gelb, Grün, Schwarz, Violett und Braun. Von dieſen Farben wurden Blau, Grün und Rot am meiſten verwandt. Gelb, Schwarz und Violett kommen wohl öfters vor, aber nur für kleine Details. Braun iſt im XVII. Jahrh. ſelten, im XVIII. Jahrh. wird es häufiger.

Um einen möglichſt farbenreichen Eindruck zu erzielen, wurde zuweilen auch die Grundglaſur gefärbt, zunächſt blau, in Nachahmung des italieniſchen Vorbildes ⟨Abb. 15⟩; auf dieſe blaue Glaſur wurde die farbige Dekoration geſetzt. Später malte man auch eine nur dunkelblaue oder nur weiße Dekoration auf den blauen Grund ⟨Abb. 162⟩. Als in der zweiten Hälfte des XVII. Jahrh. die größte Ähnlichkeit mit dem chineſiſchen Porzellan als die höchſte Vollendung der Fayencekunſt galt, wurde die weiße Glaſur ganz wenig blau getönt, um ſo den bläulichen Glanz des Porzellans nachzuahmen. Auch die gelbe ⟨Abb. 243⟩, grüne ⟨Abb. 244⟩ und ſchwarze ⟨Abb. 159⟩ Färbung der Grundglaſur iſt durch das chineſiſche Porzellan angeregt. Ausnahmsweiſe finden wir dunkelblauen Grund mit gelber Dekoration, eine Nachahmung des chineſiſchen Blau mit Gold. Manchmal iſt die farbige Deckglaſur auf einer weißen aufgetragen und die Zeichnung in der farbigen Lage ausgeſpart. ⟨Abb. 240⟩.

Abb. 119. Rijksmuſeum, Amſterdam. Marke RS. H. 25 cm.

Während für die Scharffeuertechnik die Farbpalette ziemlich beſchränkt war, verfügte die Muffeltechnik über eine viel reichere. Es wurden Zwiſchentöne und auch Gold verwandt. Auf die harte, glänzende Glaſur trug der Maler ſeine Farben nicht nur bequemer und präziſer auf, er konnte ſie gegebenenfalls auch wieder wegwiſchen, um zu korrigieren. Es ſcheint, daß im Muffelofen der Ruß nicht

ganz zu vermeiden war, und weil die in der Wärme erweichte Deckglasur Ruß besonders leicht annahm, hat das Weiß der gemuffelten Fayencestücke fast immer kleine, schwarze Rußpünktchen.

Es ist schwer festzustellen, inwieweit die Muffelware von Hausmalern oder in der Fayencewerkstatt verziert wurde. Für beide Fälle sind uns Beispiele bekannt.

Abb. 120. Sammlung Bodenheim, Amsterdam.

Links signiert AK. H. 15 cm. Rechts H. 16 cm.

Havard meint, daß die Muffeltechnik in Holland aufkam, weil aus China und Japan unverziertes und halbverziertes Porzellan eingeführt wurde, das man den Wünschen der Käufer entsprechend in Delft in dieser Technik bemalte[106]). Daß solches geschah, steht fest, und die Übereinstimmung des Delfter Fayencedekors mit dem auf diese Weise übermalten asiatischen Porzellan ist auffällig. Dennoch scheint mir der Ausgangspunkt für die Muffelmalerei eher in dem Wunsche zu liegen bei der Fayencefabrikation in Allem der asiatischen Technik möglichst nahe zu zu kommen.

VII. Kapitel.

Die Verzierung.

Man hat bisher nie an Hand der Verzierungen die niederländiſche Fayence ſyſtematiſch in verſchiedene Gruppen eingeteilt. Daran iſt wohl das Vorbild Havards ſchuld, der als Erſter eine Gruppierung nach Werkſtätten verſuchte und dabei mehr auf die Marken als auf

Abb. 121. Rijksmuſeum, Amſterdam. Marke AK. Dm. 40 cm.

den Dekor achtete. Vielleicht ſchreckte wohl auch die ſcheinbar unerſchöpfliche Zahl der Verzierungsmotive den Forſcher ab, eine Syſtematiſierung des Materials auf dieſem Wege zu verſuchen. Es wäre ſicher unratſam, alle vorkommenden Verzierungen aufzuzählen, aber wir können doch verſchiedene Gruppen erkennen, deren Verzierungsmethoden ſich deutlich unterſcheiden. Da wir über die Verteilung der Produktion über die verſchiedenen Werkſtätten viel weniger unterrichtet ſind als Ha-

Abb. 122. Rijksmuſeum, Amſterdam. Marke AK. H. 35 cm.

vard vorgab, ist einer solchen Einteilung der Vorzug zu geben, um so mehr als diese Gruppen einander chronologisch ablösen. Die Verschiedenheit der Gruppen beruht sowohl auf der Verzierungstechnik, wie auf den Ornamenten und den Farben.

Abb. 123. Rijksmuseum, Amsterdam. Marke AK. H. 26,5 cm.

1. Der italienisch-spanische Dekor. 1570—1670.

Bei der Beschreibung der ersten Fayencen, die in den nördlichen Niederlanden fabriziert wurden, ist größte Vorsicht geboten. Es ist noch nicht immer mit voller Sicherheit zu entscheiden, welche Produkte in den nördlichen und welche in den südlichen Provinzen hergestellt wurden, doch ist anzunehmen, daß sie eine Zeit lang einander sehr ähnlich waren.

Ich behaupte, daß die für Antwerpen charakteristische Verzierung mit Rollwerk-Grotesken in der Art des Cornelis Floris, Cornelis Bos, Pieter Coecke und Hans Vredeman de Vries, in den nördlichen Niederlanden nicht angewandt wurde, doch muß dies als eine Hypothese betrachtet werden. Fayencen, wie die 1601 datierte Schüssel

im Rijksmuſeum in Amſterdam, auf der die Darſtellung von Cimon und Pera, nach einem Stich des Maerten van Heemskerk, durch dieſes Rollwerk-Grotesken-Ornament eingerahmt iſt, halte ich darum für Produkte Antwerpens. Ebenſo das Flieſengemälde von 1606, welches die gleiche Marke trägt wie dieſe Schüſſel.

Abb. 124. Rijksmuſeum, Amſterdam. Marke AK. Br. 34½ cm.

Eine ſichere Baſis für die Feſtſtellung des Dekors, welcher in den nördlichen Provinzen angewandt wurde, geben uns die 1914 in Rotterdam gefundenen Fayenceſcherben. Bei jener Ausgrabung kamen große Maſſen Abfallſtücke ans Licht, die nicht durch Händler in den Norden gebracht ſein können, ſondern hier fabriziert und weggeworfen wurden. Die Archivalia erlauben aber keine Datierung dieſer Stücke vor 1600.

Für andere Bodenfunde, welche früher datierbar ſind, wie die Salbtöpfe ⟨Abb. 1⟩, die in Middelburg ausgegraben wurden, wo früher

das Spital des 1570 aufgehobenen Praemonſtratenſerkloſters ſtand, und wie die bei Leeuwarden entdeckten Scherbenhaufen, welche zwiſchen 1570—1594 entſtanden ſein müſſen, ließ ſich der Urſprungsort nicht mit Sicherheit nachweiſen. Auch von den erhaltenen Stücken,

Abb. 125. Rijksmuſeum, Amſterdam. Marke . H. 15,5 cm.

welche ein Datum vor 1600 tragen, wiſſen wir nicht, in welcher Werkſtatt ſie verfertigt wurden.

Wenn ich nun dieſe Gruppe der früheſten Fayencen, die in den nördlichen Niederlanden produziert wurden, zuſammenſtelle, gehe ich von den Rotterdamer Funden aus und reihe ihnen die früheren Stücke, welche ihnen ähnlich ſind, an. Dieſe keramiſchen Erzeugniſſe ſind in großer Zahl in den nördlichen Provinzen gefunden worden, ſowohl in, als über dem Boden und laſſen ſich mit dokumentariſchen Nachrichten in Verbindung bringen. Wir dürfen alſo ſicher an-

nehmen, daß wir es hier mit einem einheimiſchen Produkt zu tun haben.

An eine Zentraliſierung der Fabrikation iſt vor 1650 nicht zu denken. Die hier zuſammengeſtellte Gruppe beſteht also aus Pro-

Abb. 126. Rijksmuſeum, Amſterdam. Marke AR. Dm. 23 cm.

dukten verſchiedener Städte. Haarlem, Rotterdam, Delft ſind dabei als Hauptfabrikationsorte anzunehmen, aber auch Middelburg, Amſterdam und andere Städte kommen in Betracht. Zeitlich umfaßt dieſe Gruppe etwa die Jahre 1570—1670. Das Charakteriſtikum ihres Dekors ſind kräftige, einfache Farben. Der Grund für dieſe Farben

iſt eine leuchtend weiße Zinnglaſur. Neben dieſem weißen Grund kommt auch häufig blauer Grund vor, der von hellblau bis tiefdunkelblau nuanciert. Die Rückſeite dieſer Ware iſt nicht mit Zinnglaſur bedeckt, ſie trägt eine meiſtens etwas ſchmutzige, ins Grüne,

Abb. 127. Rijksmuſeum, Amſterdam. Marke AK. H. 17 cm.

Graue oder Gelbe ſpielende Bleiglaſur, während der Fußrand unglaſiert bleibt.

Die zur Dekoration gebrauchten Farben ſind Blau, Gelb, Orange und Grün, weniger häufig Violett und nur ganz ſelten Rot.

Der Dekor paßt ſich zwar der Form der Gegenſtände an, iſt aber nicht von dieſer abhängig. Dieſelben Motive kommen auf Flieſen, Schüſſeln, Tellern, Näpfen, Salzfäßchen und Salbtöpfen vor.

Abb. 128. Rijksmuſeum, Amſterdam. Br. 18 cm.

Abb. 129. Rijksmuſeum, Amſterdam. H. 7,5 cm.

Obwohl wir noch nicht wiſſen, inwieweit die nordniederländiſchen Töpfer direkt italieniſche und ſpaniſche Vorbilder benutzten, oder ob ſie Motive nachahmten, die ſchon vorher in den ſüdlichen Niederlanden einheimiſch geworden waren, müſſen wir annehmen, daß im allgemeinen in den nördlichen Niederlanden die Fayence mit Mittelmeermotiven die älteſte iſt.

Figurenreiche, die ganze Oberfläche bedeckende Darſtellungen, wie ſie in Italien ſo häufig ſind, kommen in den nördlichen Niederlanden nur ausnahmsweiſe vor ⟨Abb. 36⟩[105]. Häufiger ſind einzelne Figuren, ſei es als Büſte oder als Ganzfigur. Neben Phantaſieporträts ⟨Abb. 10⟩

Abb. 130. Rijksmuſeum, Amſterdam. Dm. 24,5 cm.

ſind es Madonnen ⟨Abb. 12⟩, Cherubim ⟨Abb. 26, 60⟩, Amoretten ⟨Abb. 34, 35⟩, Tritone, Fortunen.

Auch Tiere ſind meiſtens einzeln dargeſtellt, im engen Anſchluß an die italieniſchen Vorbilder ⟨Abb. 6, 7, 8, 11, 15⟩. Ein Motiv, das bei dieſer Art Darſtellungen nur ſelten fehlt, iſt der Holzzaun aus zwei Stützen und einer Querſtange ⟨Abb. 7⟩.

Phantaſtiſche Städteanſichten finden wir ebenfalls unter den Dekorationen.

Abb. 131. Rijksmuſeum, Amſterdam. Marke AK. H. 7,5 cm.

Abb. 132. Rijksmuſeum, Amſterdam. H. 12 cm.

Einen ſtark ſüdlichen Anklang haben die Obſtdarſtellungen ſchon wegen der gewählten Obſtſorten; es ſind meiſtens Orangen, Granatäpfel, Feigen und Trauben, die entweder an Ranken hängend, neben-

einander liegend, einzeln oder auf Schalen gehäuft dargeſtellt ſind ⟨Abb. 4, 5, 19—22, 40⟩.

Blattornamente kommen vor allem in zwei Formen vor. Entweder ſehen wir die Blätter in freiem natürlichen Wuchs perſpektiviſch

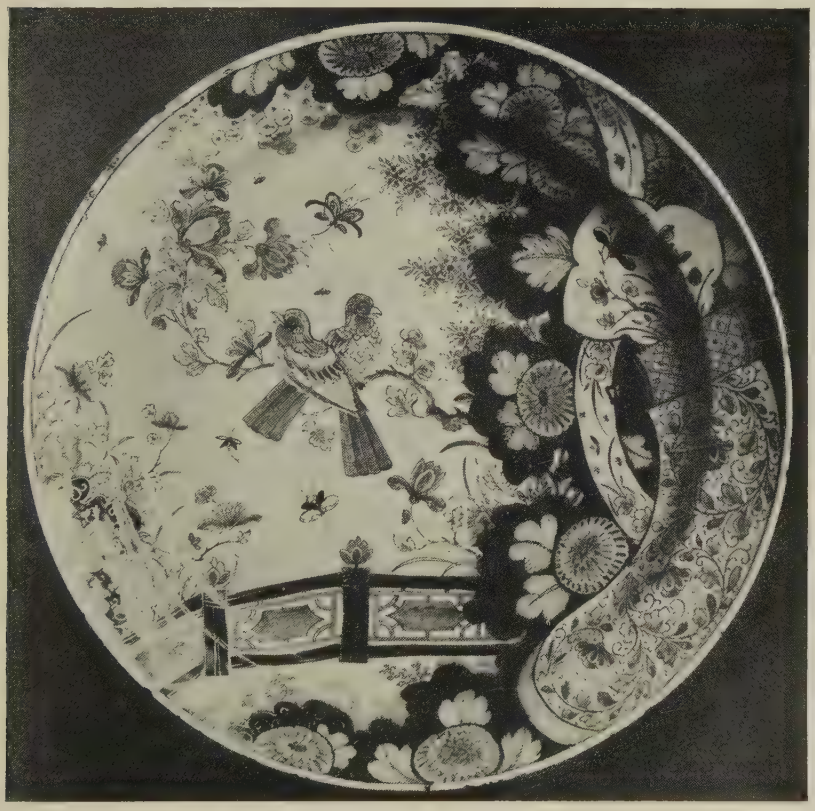


Abb. 133. Rijksmuſeum, Amſterdam. Dm. 39 cm.

dargeſtellt ⟨Abb. 23—27⟩, ſie erinnern dann an das von Piccolpaſſo als venezianiſch beſchriebene »Foglie«-Ornament; oder die Zweige und Blätter ſind zu einem Linienornament umſtiliſiert ⟨Abb. 28⟩. Blumen ſind entweder in Vaſen dargeſtellt oder auch einzeln aus dem Boden ſprießend ⟨Abb. 2, 13, 14, 41, 52, 53⟩.

Sehr verbreitet waren die vollſtändig ſtiliſierten Ornamente; zuweilen ſind ſie ganz geometriſch, andere laſſen noch einen vegetabilen

Urſprung erkennen. Zu den erſten gehören das Schachbrettmuſter und das Muſter aus gekreuzten Linien ⟨Abb. 29⟩. Vegetabiliſchen Urſprungs ſind die Roſettenmuſter. Hier bildet den Mittelpunkt der Dekoration eine Roſette aus gezackten oder glatten Blättern ⟨Abb. 30⟩. Die Blätter

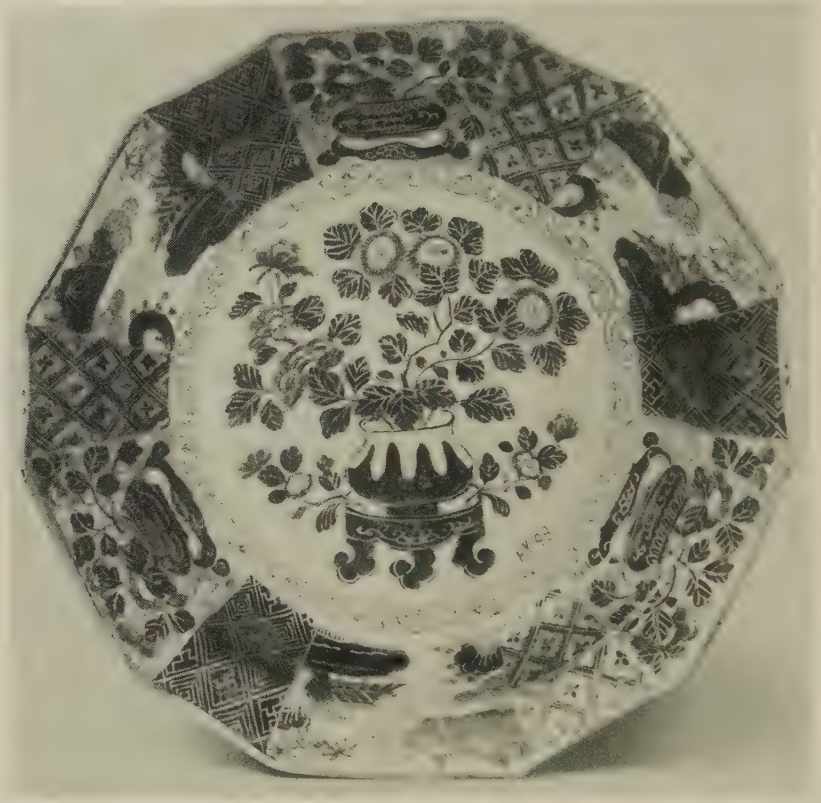


Abb. 134. Muſée du Cinquantenaire, Brüſſel. Dm. 21,3 cm.

ſind geſpreizt oder liegen dicht aneinander und ſind in dieſem Falle meiſtens etwas ſpiralig gedreht ⟨Abb. 31, 32, 33⟩. Ein verſchiedenfarbig ſchraffierter und geometriſch eingeteilter Grund bildet oft die Folie zur Roſette ⟨Abb. 32⟩.

Ein anderes Verzierungsmotiv, das auch aus Spanien und Italien nach dem Norden kam, iſt das Wappen ⟨Abb. 3⟩. Auch Sprüche kommen als Mittelmotiv vor. Häufig ſind die Schriftzeichen für Jeſus und Maria: IHS und MRA.

Die Verzierung auf blauem Glasurgrunde steht der eben besprochenen sehr nahe. Vögel sind hier sehr beliebt ⟨Abb. 15⟩, aber auch andere Tiere kommen vor: Hasen, Hunde usw., auch Blumen und Rosetten.

Eine Besprechung für sich verlangt die Umrandung dieser frühen Dekorationen. Auf den Fliesen findet sich oft an den Ecken eine

Abb. 135. Rijksmuseum. Amsterdam. H. 15 cm.

Moreske, meistens weiß auf blauem Grunde ausgespart ⟨Abb. 10, 11⟩; diese Eckverzierung ist wahrscheinlich abgeleitet von einem Moreskenmuster, das die ganze Fläche einnahm ⟨Abb. 9⟩. Eckmuster dieser Art haben ein langes Leben gehabt. Sie kommen, in zwar sehr verkrüppelter Form, bis ins XIX. Jahrh. vor.

Speziell bei den frühesten Stücken ist der Rand mit plastisch erhabenen Nuppen beliebt ⟨Abb. 3, 4, 6⟩. Die Nuppen sind von innen oder unten hochgedrückt, wie die Abb. 2, ein Coupe vom Jahre 1581, besonders deutlich zeigt. Zuweilen haben sie Stern- oder Muschelform, aber meistens sind sie einfach rund und bilden dann die Mitte einer

gemalten Roſette ⟨Abb. 3, 4⟩. Dieſe Nuppen gehen gewöhnlich zuſammen mit einem gezackten äußeren Tellerrand. Wenn ſpäter die Nuppen verſchwinden, hören auch die Zacken auf, wie ein 1630 datierter Teller ⟨Abb. 38⟩ zeigt. Zu den Roſetten auf dem Nuppenrand gehören auch die dünnen von ihnen ausgehenden Spiralen. Die dadurch

Abb. 136. Rijksmuſeum, Amſterdam. Dm. 22,5 cm.

entſtehende Blüte kann außer frontal ⟨Abb. 3⟩ auch von der Seite geſehen ſein und ergibt dann ein Motiv wie auf Abb. 6.

Ebenſo ſüdländiſch wie dieſe Randmotive ſind die Ornamente, welche in perſpektiviſcher Zeichnung einen getriebenen Metallrand nachahmen. Sie formen entweder Buckelketten oder Rinnenwellen ⟨Abb. 19⟩. Hierher gehört auch die meiſt blaue oder gelbe Querſtrichelung am äußeren Rande ⟨Abb. 14, 19, 20⟩, welche vom Gaudron hergeleitet iſt.

Geometrische Randmotive kommen in sehr verschiedener Form vor: einfache Kreise ⟨Abb. 7, 28⟩, Zickzacklinien ⟨Abb. 29⟩, sich kreuzende Halbkreise ⟨Abb. 31⟩, Schachbrettmuster ⟨Abb. 12⟩ usw. Auch muß das auf blauem Grunde eingekratzte Muster erwähnt werden ⟨Abb. 30⟩.

Eine Gattung für sich bilden die mit Amoretten geschmückten Teller,

Abb. 137. Musée du Cinquantenaire, Brüssel. Dm. 24 cm.

Schüsseln und Schalen. Ihre Verzierung ist in den drei Farben Blau, Gelb und Orange gemalt. Der Amor ist immer allein dargestellt, er ist tätig: er richtet seinen Pfeil, bläst das Horn ⟨Abb. 35⟩, trägt Schild und Speer ⟨Abb. 34⟩ oder Helm und Schwert, zuweilen hat er einen Fruchtkorb auf dem Rücken oder er reitet auf einem Fisch, oft ist er damit beschäftigt, ein Herz auf einen Altar zu legen.

Charakteriſtiſch iſt die Erdſcholle, auf der er ſteht und aus welcher einige wild wachſende Grasbüſchel ſprießen. Die Erdſcholle iſt gelb und orange gemalt, die Grasbüſchel ſind blau, und wo dieſe Farben übereinander liegen, entſteht Grün. Der Amor ſelbſt iſt in blauer Farbe gezeichnet, nur das Haar und der obere Teil der Flügel ſind gelb

Abb. 138. Rijksmuſeum, Amſterdam. H. 15 cm.

und orange. Auch das ihn umflatternde Tuch hat dieſe Farben. Die Figur, die in Größe wechſelt in Übereinſtimmung mit der Abmeſſung des Geſchirrs, hebt ſich von einem geräumigen weißen Grunde ab. Ein Kranz der ſchon genannten Spiralblüten in demſelben Farbendreiklang bildet die Umrandung; zuweilen beſteht der Kranz auch nur aus farbigen Punkten, oder Spiralblütenkranz und Punktkranz ſind kombiniert. Über die Entſtehungszeit dieſer Stücke unterrichtet uns u. a. das Inventar eines Rotterdamer Töpfers vom Jahre 1627, in welchem 4 Dutzend »middel fyn engel cantschotelen« genannt werden, alſo mittelgroße feine Schüſſeln mit flachem Rande und einer Engelverzierung [108]). Überdies kommen datierte Stücke aus den vierziger Jahren vor [109]).

Abb. 139. Kunsthandel, Amsterdam. Marke AK. H. 44 cm.

Es ſeien hier auch noch die unverzierten Schüſſeln und Teller erwähnt, die nur an einer Seite mit weißer Zinnglaſur bedeckt ſind. Sie waren aber, nach den Fundſtücken zu urteilen, weniger häufig als die dekorierten.

Nachdem ſich die italieniſchen Motive gut eingebürgert hatten,

Abb. 140. Rijksmuſeum, Amſterdam. Marke AK. Dm. 40 cm.

wurden ſie nationaliſiert. Die früheren Idealfiguren werden durch typiſch holländiſche erſetzt ⟨Abb. 38, 39⟩. An die Stelle von Granatäpfeln und Orangen treten Birnen, Äpfel und Beeren ⟨Abb. 40⟩. Bei den Blumen nimmt die damals in Holland ſo ſehr geſchätzte Tulpe den erſten Platz ein ⟨Abb. 41⟩. Die Landſchaft bekommt einen holländiſchen Einſchlag ⟨Abb. 27a⟩, die im Süden kaum dargeſtellten Schiffe

werden ein beſonders beliebtes Motiv ⟨Abb. 27⟩. Das hier abgebildete Schiff führt ſogar die holländiſche Fahne. Statt der Phantaſiewappen tre-

Abb. 141. Rijksmuſeum, Amſterdam. Marke . H. 23 cm.

ten regelmäßig die niederländiſchen Stadtwappen auf ⟨Abb. 42, 43⟩. Unter den religiöſen Aufſchriften iſt der niederländiſche Spruch »Eert God« beſonders häufig ⟨Abb. 37⟩.

Unter Einfluß des importierten chineſiſchen Porzellans wurde im XVII. Jahrh. die nur in blauer Farbe ausgeführte Verzierung Mode.

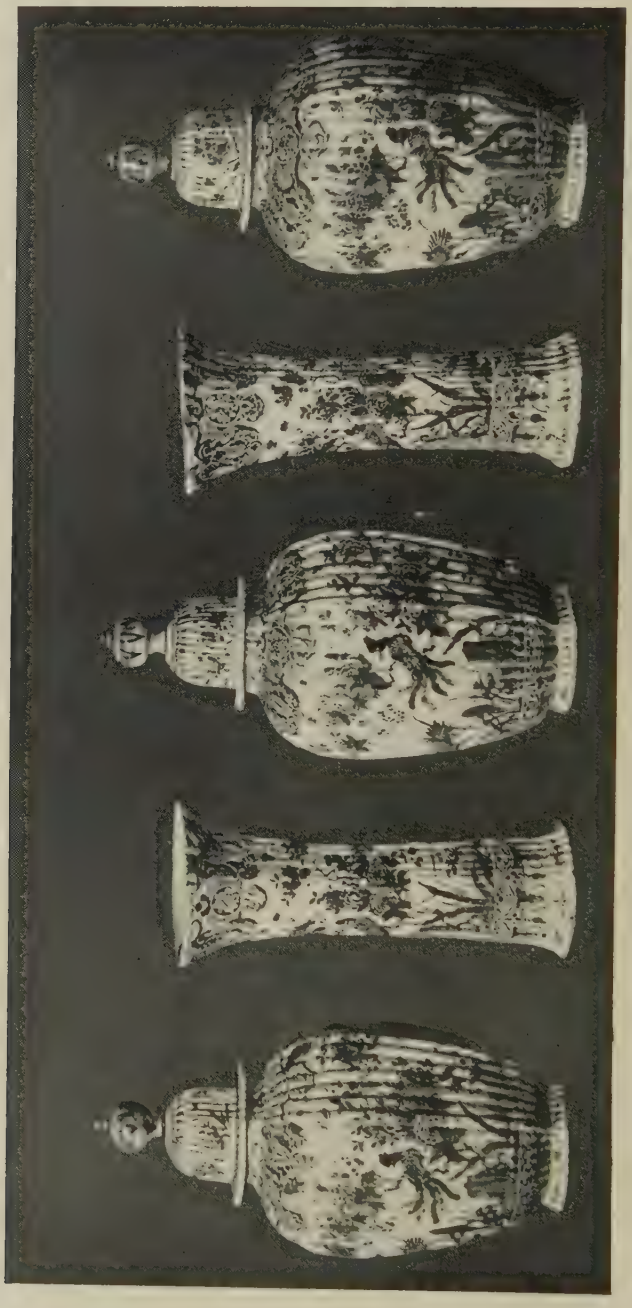


Abb. 142. Rijksmuseum, Amsterdam. Marke $\frac{VE}{I\,K}$. H. 42 und 52 cm.

Dabei ſpielte die direkte Nachahmung des chineſiſchen Dekors eine große Rolle. Zum Muſterbeiſpiel wurden die in blau auf weißem

Abb. 143. Rijksmuſeum, Amſterdam. Marke VE FDK. H. 26 cm.

Grunde verzierten Schüſſeln, die, weil die Handelsſtraße für die Einfuhr aus China um das Kap der guten Hoffnung führte, in Holland »Kaapsche schotels«, Kapſchüſſeln, genannt wurden. Der grob ausgeführte Dekor dieſer Schüſſeln beſteht meiſtens aus einer Flußlandſchaft mit Waſſervögeln, umgeben von einem in acht Vierecken ein-

Abb. 144. Rijksmuseum, Amsterdam. H. 60 cm.

geteilten Rand, wovon jedes mit einem entarteten Glückszeichen gefüllt ist ⟨Abb. 44⟩. Wie groß der Einfluß dieses Dekors auf die holländische

Fayenceinduſtrie war, geht ſchon daraus hervor, daß das Wappen, welches der Maler Salomon de Bray 1635 für die Fayencetöpfer von Haarlem entwarf, eine ſolche Schüſſel enthält ⟨Abb. 46⟩. Aber auch die Fundſtücke der dieſen Dekor wiederholenden holländiſchen

Abb. 145. Muſée du Cinquantenaire, Brüſſel. Marke AR. Dm. 22,5 cm.

Fayence ſind äußerſt zahlreich ⟨Abb. 45⟩. Neben dem landſchaftlichen Mittelgrund kommen auch figurenreiche Darſtellungen vor, die genau nach dem chineſiſchen Vorbilde kopiert ſind ⟨Abb. 48⟩. Wie heimiſch dieſer chineſiſche Dekor in Holland wurde, zeigt ſeine Anpaſſung für die Verzierung durchaus europäiſcher Gegenſtände, wie des hier abgebildeten Salzfaſſes ⟨Abb. 47⟩ oder von Flieſen ⟨Abb. 50⟩.

Nicht immer hielten ſich die Fayencemaler ſtreng an das Vorbild.

Sie kombinierten die chineſiſche zweifarbige Randverzierung mit einem mehrfarbigen, italieniſchen Mittelmotiv oder ſie umſchloſſen das chineſiſche Mittelmotiv mit einer europäiſchen Randverzierung. Manchmal belebten ſie auch das chineſiſche Dekorationsſyſtem durch italieniſche Farben, wie Abb. 51 zeigt. Hier umgibt eine chineſiſche Randverzierung, die aber mehrfarbig ausgeführt iſt, eine holländiſche Landſchaft, der man einen chineſiſchen Anſtrich gab.

Abb. 146. Rijksmuſeum, Amſterdam. H. 12,5 cm.

Auch einzelne Motive werden aus dem chineſiſchen Vorbilde adoptiert und in das beſtehende Dekor verarbeitet. So iſt die italieniſche Vaſe auf der hier wiedergegebenen Flieſe ⟨Abb. 52⟩ mit chineſiſchen Hakenlinien geſchmückt ⟨vgl. Abb. 44⟩. Der Rahmen der Darſtellung iſt auf chineſiſche Art geſchwungen, und das Eckmotiv beſteht ebenfalls aus Hakenlinien. Dieſer Rahmen wird auch für Tierdarſtellungen und Blumen ⟨Abb. 53⟩, ja ſelbſt für holländiſche Koſtümfiguren gebräuchlich ⟨Abb. 54⟩.

Aber noch weiter wird der chineſiſche Einfluß bemerkbar: die Amorettenſchüſſeln erfahren eine Veränderung, indem öfters die Amo-

retten durch chineſiſche Figuren erſetzt werden. Die urſprünglichen Farben werden hier aber beibehalten: ſo haben die dargeſtellten Chineſen

Abb. 147. Muſée du Cinquantenaire, Brüſſel. H. 42,6 cm.

immer den Oberkörper gelb und orange, den Unterkörper blau bekleidet ⟨Abb. 55, 56⟩.

Daß dieſe Neuerung von den Malern nicht immer verſtanden wurde,

Abb. 148. Rijksmuſeum, Amſterdam. Marke Roos. H. 42,5 cm.

beweiſt das Vorkommen von merkwürdigen Zwitterformen zwiſchen Amoretten und Chineſen.

Eine luſtige ſelbſterfundene chineſiſche Darſtellung gibt eine, in Amſterdam ausgegrabene, in blauer Farbe bemalte Vaſe ‹Abb. 49›.

2. Muſchelrandſchüſſeln und Groteskenware.

Anſchließend an die vorangehende Gruppe iſt eine zweite zu beſprechen, die aber in das XVIII. Jahrh. hinübergreift, und deren nord-

Abb. 149. Rijksmuſeum, Amſterdam. Marke VK. Dm. 21,7 cm.

niederländiſche Herkunft, wenn auch verſchiedene Anzeichen dafür vorhanden ſind, dennoch weniger geſichert erſcheint. Dieſe Gruppe unterſcheidet ſich von der erſteren inſofern, als die Teller und Schüſſeln, die zu ihr gehören, an beiden Seiten vollſtändig mit Zinnglaſur überzogen ſind. Dieſes Merkmal würde ſie der ſpäter zu beſprechenden

Abb. 150. Rijksmuſeum, Amſterdam. H. 170,5 cm.

feineren Delfter Ware näher bringen, wenn nicht ihr Dekor inſoweit mit der erſten Gruppe zuſammenhinge, als er vollſtändig italieniſch orientiert iſt, ja ſich ſogar enger an italieniſche Beiſpiele anſchließt, als dieſe.

Auch die Formen ſind zum Teil ſtark italianiſierend. Es ſind

Abb. 151. Rijksmuſeum, Amſterdam. Dm. 40 cm.

Schalen auf einem Fuß und deren Blatt muſchelförmig gewellt iſt ⟨Abb. 58, 59⟩, oder korbähnlich durchbrochen ⟨Abb. 60⟩; ferner große und kleine Henkelvaſen ⟨Abb. 63⟩, Vexiergefäße ⟨Abb. 64⟩, gewellte Taſſen mit Untertaſſen ⟨Abb. 69⟩ und flache Teller ſehr verſchiedener Größe ⟨Abb. 70, 71⟩. Die Verzierung iſt gewöhnlich in Blau, Gelb und Orange mit oder ohne Grün ausgeführt, ſeltener nur in Blau.

Die Gruppe läßt ſich in zwei Unterabteilungen trennen, bei der einen ſteht das Mittelmotiv frei auf dem weißen Grunde und iſt nur

am äußeren Rand von einem Spiralblütenkranz umgeben ⟨Abb. 59⟩. Bei der zweiten iſt das Mittelmotiv von einer Kreislinie umſchloſſen und umgeben von Grotesken, die den ganzen Grund bedecken ⟨Abb. 69⟩. Die erſte Verzierungsart ſchließt ſich eng an die Amo-

Abb. 152. Rijksmuſeum, Amſterdam. Dm. 34,5 cm.

rettenſchüſſeln der erſten Gruppe an. Auch hier bildet der Amor meiſtens das Hauptmotiv. Er läuft, ſteht oder fliegt, oft hält er einen Pfeil in der Hand. Der Boden, auf dem er ſteht, iſt, wie bei der früher beſprochenen Gruppe, ein Raſenſtück, aus dem einige Grasbüſchel herausragen; nicht ſelten kommt auch noch das ſchon erwähnte italieniſche Zaunmotiv dazu ⟨Abb. 58, vgl. Abb. 7⟩. Zuweilen iſt der Amor durch einen Cherub erſetzt ⟨Abb. 60⟩, oder auch durch ein

Tier ⟨Abb. 59⟩, ein Schiff, ein Schloß uſw. Es iſt bezeichnend für die gedankenloſe Art, wie dieſes geſchah, daß unterhalb des Waſſers, auf

Abb. 153. Rijksmuſeum, Amſterdam. Signiert IDV 1729. H. 19cm.

dem das Schiff ſchwimmt oder unterhalb des Bodens, auf dem das Schloß ſteht, noch das konventionelle Raſenſtück gezeichnet worden iſt. Auch Flieſen mit ähnlichem Dekor und meiſtens Tieren oder Häuſern als Mittelmotiv kommen vor ⟨Abb. 61⟩.

In den Einzelheiten abweichend, aber dennoch zu dieſer Gattung zu rechnen ſind die Schüſſeln mit den Bildniſſen des Prinzen Wilhelm III.

von Oranien (Abb. 62) und ſeiner Gemahlin Maria Stuart. Hier ſind die Farben meiſtens nur gelb, blau und grün. Die Randverzierung beſteht aus einem Kranz mit Tulpen oder Orangen.

Hierher müſſen noch die ſchon erwähnten Henkelvaſen gerechnet werden, die offenbar für Altäre beſtimmt waren. Sie tragen meiſtens

Abb. 154. Rijksmuſeum, Amſterdam. Marke I T D. H. 14,5 cm.

das Chriſtus-Monogramm von einem Blatt- oder Strahlenkranz umgeben. Die Abb. 63 zeigt ein ſehr einfaches Exemplar. Oft iſt der Bauch der Vaſe noch mit plaſtiſchen Cherubköpfchen geſchmückt, und die Henkel ſind als Löwen- oder Greifenköpfe gebildet, die einen Ring im Maul bzw. Schnabel tragen.

Häufig ſind auch die Vexiergefäße (Abb. 64), die man nur ausgießen kann, indem man ein Loch mit einem Finger deckt. Merkwürdigerweiſe tragen auch dieſe zuweilen das Chriſtusmonogramm.

Ebenfalls hierher gehören die unverzierten weißen Muſchelſchüſſeln, die in den holländiſchen Inventaren der zweiten Hälfte des XVII. Jahrh. faſt nie fehlen und die man auch oft auf holländiſchen Gemälden dieſer Zeit abgebildet ſieht.

Für die zweite Unterabteilung dieſer Gruppe muß die Urbinoware

Pate geſtanden haben ⟨Abb. 69⟩. Sie kommt dieſer zuweilen ſo nahe, daß Verwechſlung nicht ausgeſchloſſen iſt. Dennoch iſt der holländiſche Dekor ſtets ſteifer und ungeſchickter als das italieniſche Vorbild,

Abb. 155. Rijksmuſeum, Amſterdam. H. 16 cm.

wenn auch das letztere in ſpäterer Epoche oft ſehr nachläſſig und verſtändnislos gemalt wurde.

Ein typiſches Beiſpiel dieſer Gattung gibt Abb. 69 in Orange, Gelb und Blau, mit violetten Umriſſen. Grün kommt bei dieſer Art Dekor wenig vor. Das Mittelmotiv, welches gewöhnlich von einem Kreis umgeben iſt, zeigt meiſtens einen Amoretto in einer Landſchaft, der auch oft zum geflügelten Chriſtuskind umgebildet iſt ⟨Abb. 69⟩.

Abb. 156. Rijksmuſeum, Amſterdam. H. 30 cm.

Das Mittelmotiv kann aber auch ein Schloß oder eine Ruine ſein, gelegentlich iſt es eine Najade oder Fortuna.

Es kommt auch vor, daß das Mittelfeld von einer komplizierteren Darſtellung eingenommen wird, ſo auf einer blau dekorierten Schüſſel, auf der die Geſchichte der Ehebrecherin nach einem Stich, der ein Gemälde von Maerten de Vos wiedergibt, gemalt iſt[110]. Einige Schüſſeln haben ein heraldiſches Mittelmotiv, z. B. die Schüſſel ‹Abb. 70›, die nur in blauer Farbe bemalt iſt, oder die Schüſſel ‹Abb. 71›, wo das Wappen blau, der Groteskenrand aber gelb, orange und blau iſt, mit violetten Umriſſen.

Abb. 157. Rijksmuſeum, Amſterdam. Datiert 1758. H. 21,5 cm.

Der Groteskenrand zeigt gewöhnlich folgende Gebilde: Harpyen, Vögel, Doppeladler und dazu meiſtens einen Cherub und eine Krone.

Die nordniederländiſche Herkunft beſonders dieſer Groteskenware iſt oft angezweifelt worden. Vereinzelte Bodenfunde ſind für die Lokaliſierung kein ausreichender Beweis. Eventuell könnte als ſolcher angeſprochen werden eine blau bemalte Schüſſel mit dem Bildnis des jungen Prinzen Wilhelm III. von Oranien als Mittelmotiv nach dem bekannten Gemälde von Honthorſt. Die Schüſſel iſt 1661 datiert ‹Abb. 65›. Der Groteskenrand weicht hier zwar mehr als gewöhnlich von dem Urbinoſtil ab, aber zwiſchen den Spiralranken erkennt man dieſelben Phantaſiefiguren, wie bei den übrigen Stücken dieſer Gattung. Eine

Schüſſel mit ähnlichem Rand hat einen Amoretto als Mittelbild. ⟨Sml. C. van Tijen, Amſterdam.⟩ Ähnlichen Groteskendekor zeigt auch ein in Amſterdam ausgegrabenes Salzfaß ⟨Rijksmuſeum⟩[110a].

Abb. 158. Rijksmuſeum, Amſterdam. Dm. 34 cm.

In dieſer Gruppe finden wir noch eine Zwiſchenform, wo um das von dem Kreis umſchloſſene Mittelmotiv der zweiten Gattung ſtatt der Grotesken der freie Spiralblütenkranz der erſten Gattung läuft.

3. Der Übergang zur Porzellan-Nachahmung. 1630—1650.

Das importierte chineſiſche Porzellan reizte die niederländiſche Fayenceinduſtrie, die ſich bisher an das ſpaniſch-italieniſche Vorbild

gehalten hatte, zur Nachahmung. Weil man aber in Europa die Grundſtoffe des Porzellans noch nicht kannte, blieb ſowohl die Härte wie die Durchſichtigkeit dieſer Ware unerreichbar. Die Imitation beſchränkte ſich darum auf den äußeren Anſchein. Durch ſorgfältige

Abb. 159. Muſée Cinquantenaire, Brüſſel. Dm. 22,4 cm.

Mengung der Tonſorten wurde es möglich, die Fayence viel dünner herzuſtellen als bisher, ohne daß dabei ihre Zerbrechlichkeit zunahm.

Um den Ton zu verbergen, überzog man ihn vollkommen mit einer Zinnglaſur, und dadurch erhielt nun der Gegenſtand eine täuſchende Ähnlichkeit mit Porzellan. Das früheſte Stück, an dem wir den Übergang zu dieſer Imitation konſtatieren können, iſt ein in Delft ausgegrabener Scherben mit dem Datum 1622 im Rijks-

muſeum in Amſterdam. Er iſt im italieniſchen Stil mit einer mehrfarbigen Roſette dekoriert. Einen bedeutenden Fortſchritt machte dieſe Imitation,

Abb. 160. Muſée du Cinquantenaire, Brüſſel. Signiert Philippus Hoeten. H. 25,1 cm.

als man ungefähr in den dreißiger Jahren begann, Teller ohne Fußring anzufertigen. Dieſe Teller wurden nicht mehr aufeinandergeſtapelt und durch keine Dreifüße voneinander getrennt, ſondern, wie oben beſchrieben, ‹vgl. S. 121› in Behältern in den Brennofen geſtellt.

Eine große Menge Scherben ſolcher Teller wurde 1926 in Amſterdam ausgegraben, ſo daß es ſich in dieſem Falle um Amſterdamſche Produkte handeln könnte. Das früheſte datierte Fragment dieſes Fundes trägt die Jahreszahl 1638 ⟨Abb. 72⟩. Havard bildete in ſeinem Werk einen

Abb. 161. Rijksmuſeum, Amſterdam. Marke AK. H. 13 cm.

ähnlichen, vollſtändig erhaltenen Teller ab mit der Inſchrift: »Lijſie Hijmens van Broeck Anno 1650«. Die Farbe des für dieſe Teller gebrauchten Tons variiert von rot bis hellgelb. Der Dekor ſteht meiſt blau auf weißem Grunde; die Randverzierung ſetzt ſich aus X-förmigen Roſetten zuſammen ⟨Abb. 72⟩, oder aus deren Hälfte, alſo V-förmigen ⟨Abb. 73⟩. Dieſes Motiv iſt chineſiſchen Urſprungs, wir finden es oft auf chineſiſchem Porzellan; doch würde es mich nicht verwundern, wenn es wie einige andere chineſiſche Formen,

über Italien in die Niederlande gekommen wäre. Auf einem Handwärmer in Buchform ⟨Abb. 74⟩, der als Hauptverzierung das Wappen von Amsterdam, eine holländische Landschaft und das Datum 1651 trägt, kommt dieses Rosettenmotiv neben den gelb und orange gemalten italienischen Spiralblüten vor. Der Schnitt des Buches ist violett gesprenkelt. Der Dekor der oben erwähnten Teller verwendet als Mittelmotiv immer europäische Elemente: Wappen ⟨Abb. 72⟩, Landschaften ⟨Abb. 73⟩, biblische Vorstellungen, Früchte ⟨Abb. 75⟩, gerahmte Sprüche ⟨Abb. 76⟩. An den zwei letzten Beispielen, die wegen der Fundumstände vor 1646 zu datieren sind, ist der Tellerrand weiß gelassen.

Abb. 162. Rijksmuseum, Amsterdam. H. 37,5 cm.

Aus derselben Zeitepoche hat man gleichartige keramische Erzeugnisse gefunden, deren Verzierung das System der »Kaapsche Schotels« ⟨Abb. 44⟩ nachahmt, und auch andere chinesische Muster der Ming-Zeit. Die meisten dieser Stücke zeichnen sich durch ihre weiße, glänzende Glasur und die in schönem, leuchtendem Blau vorsichtig ausgeführte Bemalung aus. Gleichzeitig mit den obengenannten Fundstücken ⟨Abb. 72, 73, 75, 76⟩ wurden in Amsterdam einige Tellerfragmente ausgegraben, die aneinander gebacken waren, also im Brennofen

verunglückt und weggeworfen worden ſind. Es liegt auf der Hand, daß dieſer Abfall nicht aus einer andern Stadt nach Amſterdam gebracht wurde, und wir es hier mit Amſterdamſchem Produkt zu tun haben. Als Mittelmotiv haben dieſe Teller ein blaues Wappen ⟨Abb. 77⟩. Auch ſie müſſen vor 1646 datiert werden.

Das früheſte datierte, keramiſche Erzeugnis, an welchem die den Gegenſtand vollſtändig bedeckende, weiße Glaſur, zuſammen mit der chineſiſchen blau-weiß Bemalung vorkommt, iſt ein Teller von 1634 ⟨Abb. 78⟩. Das Mittelmotiv ſtellt ein Reitergefecht dar. In dem Blätter-

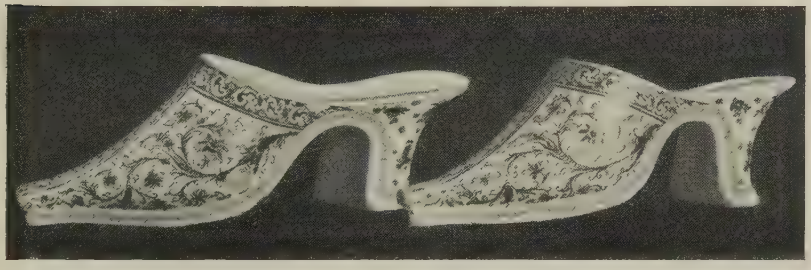


Abb. 163. Rijksmuſeum, Amſterdam. L. 22 cm.

geranke der Randverzierung, das in der Art der Nürnberger Ornamentſtiche behandelt iſt, wimmelt es von Amoretti. Von dieſem Teller und einer großen 1640 datierten Plaque ⟨Abb. 79⟩, auf der ein Volksfeſt dargeſtellt iſt, leitete Havard ſeine Theorie ab, daß der Dekor der früheſten Delftſchen Fayencen mit Figuren überladen ſei. Dieſe beiden Stücke ſind aber völlig unabhängig voneinander, und der Beweis, daß ſie in Delft fabriziert wurden, iſt bisher nicht erbracht. Überdies iſt es nicht ſchwer, vor allem unter den Flieſengemälden eine Reihe Beiſpiele zu finden, welche die Theorie Havards widerlegen; ſo die großzügig gezeichnete Allegorie von 1640 ⟨Abb. 80⟩, deren Vorbild ein Karton von Crabeth für ein Kirchenfenſter in Gouda war, dann die Darſtellung von zwei römiſchen Krieger ⟨Abb. 81⟩, die ſicherlich in derſelben Zeit ausgeführt worden ſind, ſo wie die des Schiffes der Amſterdamer Kammer der Oſtindiſchen Compagnie ⟨Abb. 82⟩.

4. Das »holländiſche Porzellan«. 1650—1675.

Das Charakteriſtikum dieſer vierten Gruppe, welche ich in die Epoche 1650—1675 datieren möchte, iſt ihre Vorliebe für eine blaue Verzierung auf weißem Grunde. Der Grund iſt leuchtend weiß, aber

Abb. 164. Rijksmuſeum, Amſterdam. Marke **D**. Dm. 39 cm.

nicht kalt. Das Blau iſt oft ſchwach und geſprenkelt, doch treffen wir es auch in feinen Nuancierungen an, welche die Meiſterſchaft in der Technik verraten. Die Zeichnung iſt ſorgfältig und äſthetiſch äußerſt befriedigend. Die Verzierungsmotive ſind einheimiſch, wir dürfen ſie ſogar national nennen.

Dieſe Keramikmalerei ſteht in naher Beziehung zur niederländiſchen Tafelmalerei des XVII. Jahrhunderts.

Die ſorgfältige Zeichnung des »holländiſchen Porzellans« zeigt uns beſonders deutlich der Dekor eines Tellers, der 1658 datiert iſt. Sein Mittelmotiv ſtellt den Prinzen Wilhelm III von Oranien vor und geht auf ein Porträt des Hofmalers Gerard Honthorſt zurück, die

Abb. 165. Rijksmuſeum, Amſterdam. Dm. 31 cm.

Randverzierung beſteht aus Fruchtguirlanden ⟨Abb. 83⟩. Eine Plaque ⟨Abb. 84⟩, die ebenfalls 1658 datiert und von derſelben hochſtehenden Qualität iſt, zeigt die »Speiſung Elias durch die Raben«; der Stil dieſer Darſtellung erinnert ſtark an Claes Berghem, während der Maler einer anderen Plaque ⟨Abb. 85⟩ ſich an Van Goyen inſpirierte. Auch Saenredam ſcheint als Vorbild gedient zu haben, an ihn erinnert ein Kircheninterieur einer 1662 datierten Plaque ⟨Abb. 86⟩. Remi-

niſzenzen an die Seeſchlachten von Willem van de Velde finden wir auf Flieſen ‹Abb. 87›. Ein Teller von 1670 benutzt eine »Schule« von David Teniers ‹Abb. 88› als Mittelmotiv. Ein Teller mit der Darſtellung der St. Bavokirche von Haarlem ‹Abb. 89› iſt M. Eems

Abb. 166. Rijksmuſeum, Amſterdam. Inſchrift: ijan Kovenhoven 1704. Dm. 25 cm.

1662 ſigniert, was auf Haarlemſchen Urſprung ſchließen läßt. Jedenfalls war der Maler ein Haarlemer, der nach dieſem Datum nach Delft überſiedelte, wo er 1669 in die Lukas-Gilde eingeſchrieben wurde. Sowohl Mittelmotiv wie Randverzierung dieſes Tellers ſind niederländiſch und vom orientaliſchen Einfluß nicht berührt. Denſelben einheimiſchen Charakter zeigt die Verzierung eines Topfes mit Tülle

⟨Abb. 90⟩, der 1687 datiert iſt. Seine Henkel ſind auf italieniſche Weiſe geflochten.

Zu den hervorragendſten Leiſtungen innerhalb dieſer Gruppe gehören die Arbeiten von Frederick van Frijtom, der zwiſchen 1658 und

Abb. 167. Muſée du Cinquantenaire, Brüſſel. Dm. 37 cm.

1673 Fayencemaler in Delft war. Um ſein Œuvre aufzubauen, müſſen wir von einer Plaque des Rijksmuſeums in Amſterdam ausgehen ⟨Abb. 91⟩, die mit dem vollſtändigen Namen des Meiſters ſigniert iſt. Erſtaunlich fein ſind hier alle Details auf den Tongrund geſetzt, der doch die Farbe ſofort auffog. Feinfühlig iſt der ſchwierig zu behandelnde blaue Farbſtoff in den verſchiedenſten Nuancen aufgetragen. Im Anſchluß an dieſe Fliefe können Frijtom verſchiedene

Stücke zugeſchrieben werden, z. B. ein Teller im Rijksmuſeum Amſterdam ⟨Abb. 92⟩, und eine Plaque ebenda ⟨Abb. 93⟩, auf der ein Feldlager zu ſehen iſt, das eine Kopie nach Wouwerman ſein könnte.

Abb. 168. Rijksmuſeum, Amſterdam. H. 19,5 cm.

Außer Plaques und Tellern wurden auch andere keramiſche Erzeugniſſe, z. B. Tulpen- und Hyazinthenſtänder mit dieſem maleriſchen Dekor verſehen ⟨Abb. 94⟩. Für die viereckige Form war dieſe Verzierung allerdings geeignet. Aber auch auf weniger günſtigen Malflächen, nämlich Kannen ⟨Abb. 95⟩ oder Schüſſeln wurden ſolche Landſchaften angebracht.

Der Dekor der hier abgebildeten Kannen zeigt zwar außer der niederländiſchen Landſchaft auch ein chineſiſches Ornament, an dem einen Stück auf Ohr und Hals, an dem andern nur auf dem Ohr. Ein Tintenfaß ⟨Abb. 96⟩ trägt auf der Vorderſeite die Inſchrift »Vyva Oranie« und die Wappen von Oranien, Leiden und Delft, auf der Rückſeite eine holländiſche Landſchaft. Auch hier tritt als Ornamentleiſte ein chineſiſches Motiv auf. Dieſelbe Kombination finden

Abb. 169. Rijksmuſeum, Amſterdam. H. 28,5 cm.

wir endlich auf einem Teller ⟨Abb. 97⟩, ſein Mittelmotiv iſt ein holländiſches Segelſchiff, die Randverzierung chineſiſch. Das Blau dieſer Bemalung iſt überdies dunkler als dasjenige aller andern Stücke, die wir in dieſer Gruppe aufzählten, es bildet den Übergang zur folgenden Gruppe.

5. Das Ergebnis der Nachahmung des chineſiſchen Dekorationsſyſtems. 1670—1690.

Der Schwerpunkt dieſer Gruppe liegt in der zweiten Hälfte des XVII. Jahrh. Sie ſchließt ſich den unter 3. und 4. beſprochenen Gruppen an. Während wir aber für die Beſtimmung der Herſtellungs-

orte der dort genannten Ware noch ſchwankten, ſo iſt für die hier zu behandelnde Gruppe Delft unbedingt als Herkunftsort anzunehmen.

In dem hiſtoriſchen Überblick habe ich zu erklären verſucht, weshalb die niederländiſche Fayenceinduſtrie ſich ſo ſehr beeiferte, das chineſiſche Porzellan möglichſt getreu nachzuahmen. Dieſe Anſtrengung hat in wenigen Jahrzehnten zu den höchſten Leiſtungen geführt, deren die holländiſche Fayenceinduſtrie ſich rühmen kann; und wenn auch techniſch nicht auf einmal alle Schwierigkeiten überwunden wurden, ſo ſind die äſthetiſchen Errungenſchaften der Künſtler, die dieſe Arbeiten herſtellten, doch unübertroffen.

Abb. 170. Rijksmuſeum, Amſterdam. H. 5,6 cm.

Das Material dieſer Ware iſt oft äußerſt dünn, ſo dünn, daß der zwiſchen den beiden Glaſurſchichten befindliche Ton ſtellenweiſe kaum dicker iſt als die Glaſurſchichten ſelbſt, ja man muß ſich oft wundern, wie ein ſolches Stück zuſammenhält. Der äußere Anblick iſt dem des Porzellans dadurch mehrfach zum Verwechſeln ähnlich ⟨Abb. 98 und 99⟩.

Die weiße Zinnglaſur geht oft abſichtlich ins Bläuliche, um ſo dem bläulichen Schimmer des Porzellans nahe zu kommen. Den blauen Dekor umgibt ein dunkelblauer oder ſchwarzer Umriß, ſo wie das bei dem chineſiſchen Wan-Li-Porzellan der Fall iſt ⟨Abb. 98, 99⟩. Das Blau iſt in hellere und dunklere Partien ſchattiert, oft iſt es aber beim Brennen ſprenklig geworden.

Das Verzierungsmuſter beſteht aus Pflanzen, Blumen und Vögeln in lebendiger Zeichnung ⟨Abb. 101, 118, 119⟩, es befolgt noch nicht den Schematismus des Kang-Hi-Porzellans, der ſpäter auch von den holländiſchen Fayencemalern übernommen wurde. Auch menſchliche Figuren in freier Haltung und mit läſſigen Gebärden kommen viel

vor. Die Figuren ſcheinen dem chineſiſchen Porzellan entlehnt, das ungefähr 1650 zu Beginn der Tſingdynaſtie produziert wurde[112]).

Die ſtreng ſtiliſierten Ornamente, welche neben dieſer Verzierungsart vorkommen, ſind eine Nachahmung des Dekors des Wan-Li-

Abb. 171. Muſée du Cinquantenaire, Brüſſel. Datiert 1733. Dm. 39 cm.

Porzellans; hierher gehören die Palmette mit einrollenden Blatträndern, und die blätterloſen ſich ſchlängelnden Ranken (Abb. 100).

Neben der blauen Verzierung finden wir eine andere in Violett und Blau, welche die Unterglaſurbemalung in Kobalt und Kupferrot des chineſiſchen Porzellans treffend imitiert (Abb. 110).

Den ſchönſten Teil dieſer Gruppe bilden aber die mehrfarbig bemalten Stücke. Die Technik, in der dieſe mehrfarbige Bemalung aus-

geführt iſt, läßt ſich ſchwer erkennen. Das meiſtens helle Blau, das zarte Grün, das Schwarz und Violett ſind jedenfalls im Scharffeuer gebrannt. Das ſtumpfe Rot und das etwas matte Gold ſcheinen aber nachträglich angebracht worden zu ſein, obwohl die ſtark glänzende Glaſur keineswegs die Folgen des Muffelns aufweiſt, welches

Abb. 172. Rijksmuſeum, Amſterdam. H. 19 cm.

ſonſt den Glanz abflaut und das Weiß etwas verunreinigt. Die Pinſelführung iſt von einer ſonſt nie erreichten Feinheit, und die Farben ſind mit unglaublicher Sorgfalt und Zartheit zuſammengeſtellt. So trägt z. B. eine der Damen auf Abb. 111 ein weißes Kleid mit rotem Kreuzmuſter und goldenen Spickeln, eine andere ein hellblaues Kleid mit goldenen Spickeln, bei einer dritten iſt die Taille blau und mit gelben und roten Blumen in goldenen Kreiſen geſchmückt. Auf einem

anderen Stück treffen wir an dem Kleid einer einzigen kleinen Figur folgende Farben: Violett, Blau, Gold, Weiß, Rot, Grün und Schwarz. Dieſe Farben ſind ſparſam aufgetragen, und die Figuren, welche ſo vielfarbig verziert ſind, ſtehen auf einem breit ſie umgebenden glänzend

Abb. 173. Rijksmuſeum, Amſterdam. Marke H. H. 20,3 cm.

weißen, etwas ins Rahmfarbige ſpielenden, manchmal auch bläulich getönten Grund. Sogar unſere unkolorierten Abbildungen ⟨Abb. 112, 113, 114⟩ geben einen Eindruck von dem abwechſlungsvollen, farbigen Reichtum dieſer Stücke.

Das Dekorationsſyſtem bleibt nicht immer rein chineſiſch; z. B. auf Abb. 115 umſchließt die chineſiſche Vignette ein holländiſches Interieur,

und neben dem chineſiſchen Bandornament kommen europäiſche Weinranken mit Putti vor.

Zu dieſer Gruppe haben wir auch Stücke zu rechnen mit figurenreichen Darſtellungen aus der griechiſchen und römiſchen Mythologie oder Geſchichte. Dieſe Szenen ſind in blaſſem Scharffeuerblau gemalt, und werden umrahmt von farbigen chineſiſchen Ranken, in denen gewöhnlich einige Drachenköpfe vorkommen ⟨Abb. 116⟩. Die blauen Umriſſe dieſer Ranken ſind auch im Scharffeuer gebrannt, ſie wurden nachträglich mit Rot, Grün, Gold und Violett ausgefüllt. Dieſe im Muffelfeuer gebrannten Farben heben ſich ſtumpf von dem glänzenden, weißen Grund ab.

Abb. 174. Rijksmuſeum, Amſterdam. H. 22,4 cm.

Havard, der für jede Marke einen Namen zu finden wußte, hat auch die Marken dieſer Gruppe gedeutet. Dabei hat er nur in einem Falle ſicher das Richtige getroffen, als er das Monogramm R I H als Rochus Jacobsz Hoppeſteyn auflöſte, unter deſſen Führung ⟨1680—1692⟩ gerade die ſchönſten farbigen Werke entſtanden.

Nicht unwahrſcheinlich iſt auch die Erklärung des Monogramms L C als Lambert Cleffius und von S V E als Samuel van Eenhoorn. Die Deutung von A K als Aelbregt de Keyſer und I W als Jakob Wemmersz Hoppeſteyn wird mit Recht angezweifelt, da dieſe zwei Künſtler 1642—1667 und 1656—1671 arbeiteten und dieſe Daten mit den ſo bezeichneten Produkten nicht in Übereinſtimmung zu bringen ſind[113]⟩.

Innerhalb dieſer Gruppe haben wir noch die Arbeit des Fayence-

malers Gijsbrecht Verhaeſt zu behandeln. Dieſer nimmt eine beſondere Stellung ein, da er, wie aus den Dokumenten hervorgeht, Hausmaler war. Wahrſcheinlich hat er einen Teil ſeiner Produkte auch ſelbſt gebrannt. Er arbeitete unter anderem für die Werkſtatt von Rochus Hoppeſteyn[114]; das Dokument, in welchem der Name Gijsbrecht Verhaeſt genannt wird, iſt 1689 datiert[115]. Die von ihm ſignierten Stücke ſind Fayenceplaketten, die wie kleine Gemälde behandelt ſind (Abb. 117). Es iſt immer ſchwer zu entſcheiden, ob ſie im Scharffeuer oder im Muffelfeuer gebrannt ſind. Die Farben beſitzen den Scharffeuerglanz, ſie zeigen einige Nuancen, die ſonſt nirgends in der holländiſchen Keramik vorkommen, nämlich Blau, Violett, Grau, Gelb, Braun, Roſa, in verſchiedenen Schattierungen ſcharf aneinander grenzend, ohne daß irgendwo die Farbe ausgefloſſen oder verbrannt wäre. Dieſe Stücke ſind keramiſche Kurioſa, deren äſthetiſcher Wert allerdings anzuzweifeln iſt.

Abb. 175. Rijksmuſeum, Amſterdam. H. 26,2 cm.

6. Das japaniſche Dekorationsſyſtem. 1680—1725.

Im Jahre 1641 erlangten die Holländer von Japan das Recht, mit ihm Handel zu treiben. Da die Nachfrage nach Porzellan in Holland ſehr groß, und die Porzellaninduſtrie in China zu dieſer Zeit in Verfall geraten war, veranlaßten jetzt die Holländer Japan, ſeine Porzellanproduktion auszubauen, und 1660 ſtand die japaniſche Porzellankunſt ſchon auf einer ſo hohen Stufe, daß ſelbſt China ſein Porzellan

aus Japan bezog[116]). In dieſen Zeitraum muß auch die Vervollkommnung fallen, welche der Töpfer Sakaido Kakiemon an dem japaniſchen Porzellan von Arita vollzog. Dieſe feine Ware wurde nur ſelten nach Holland exportiert. Im allgemeinen kam dahin das grobe, ausſchließlich für den europäiſchen Markt produzierte Porzellan, welches nach dem Ausfuhrhafen Imari benannt wird. Die ſchlechte Glaſur dieſes Imariporzellans iſt reichlich mit einer Bemalung überdeckt, die aus Scharffeuerblau und gemuffeltem Rot und Gold beſteht, manchmal kommt etwas Grün, Violett, Gelb und ein braunartiges Schwarz dazu.

Abb. 176. Rijksmuſeum, Amſterdam. Marke J : G. H. 28,5 cm.

Auch dieſe neue Importware reizte die holländiſchen Fayencefabrikanten zur Nachahmung. Es fiel ihnen auch nicht ſchwer, die grobe Zeichnung des Vorbildes zu verbeſſern und ſogar zu übertreffen. Dabei hatten ſie noch den Vorteil, daß ſie die Beſtellungen raſcher abliefern konnten als die Japaner, und vor Allem, wo die Ware zum Schmuck verwandt wurde, wog die ſchönere Zeichnung das weniger dauerhafte Material auf. Wir erwähnten ſchon früher, daß beſchädigte Stücke von Garnituren in orientaliſchem Porzellan oft durch holländiſche Fayence erſetzt wurden, wobei auf den erſten Blick kaum ein Unterſchied wahrzunehmen iſt. ⟨Abb. 272⟩.

Nicht nur in der Zeichnung, aber auch techniſch ahmte man möglichſt treu das Vorbild nach. Ein dunkles Blau wurde im Scharffeuer gebrannt, darauf folgten im Muffelofen ein kräftiges Rot, und dieſelbe Farbe in einem helleren Ton, endlich Gold. Helles Türkisgrün und Schwarz, die ſich gelegentlich finden, wurden

ebenfalls im Muffelofen gebrannt. Nur selten kommen Gelb und Violett dazu.

Meistens sind hier die Farben beim Brennen gut geglückt, allerdings ist das Blau nicht ganz gleichmäßig, sondern etwas wolkig, das Rot matt, aber das Gold ist nicht zu Braun verbrannt, wie dies in der vorhergehenden Gruppe fast ausnahmslos der Fall ist. Der weiße Grund ist oft etwas grau und hat immer schwarze Rußpünktchen, welche offenbar im Muffelfeuer schwer vermeidlich waren.

Abb. 177. Schloßmuseum, Berlin.
Marke P. H. 20 cm.

Der Lieblingsdekor dieser Gruppe sind Blumengärten mit Vögeln und Menschenfiguren, meist Frauen und Kindern ⟨Abb. 121, 122, 123, 124⟩. Die Farbwahl ist mehr oder weniger naturalistisch; auf die Flächen in einer Farbe sind zierliche Schnörkel in einer anderen Farbe aufgesetzt, z. B. Hellrot auf Dunkelrot oder Gold auf Blau ⟨Abb. 121⟩.

Als Randverzierung dienen Lambrequins, die abwechselnd blau und rot sind. Die blauen tragen eine Goldverzierung, in den roten sind feingenerfte Blätter ausgespart ⟨Abb. 124⟩. Abb. 130 zeigt, wie rotgenerfte Blätter aus goldenem Grund ausgespart sind. Das Aussparen heller Motive in dunkler Bemalung kommt von dieser Periode an in der holländischen Fayencemalerei häufig vor ⟨Abb. 125, 126⟩. Merkwürdig gut hat man in Holland die japanischen Darstellungen den europäischen Gefäßformen angepaßt ⟨Abb. 123, 125, 127, 128⟩. Prachtvolle

Abb. 178. Muſée du Cinquantenaire, Brüſſel. H. 41,5 cm.

Farbeneffekte können dabei erreicht werden, ſo an einem buntbemalten kleinen Feuertöpfchen, der mit drei roſenroten rotgeſprenkelten Blind=

ſchleichen bemalt iſt ⟨Abb. 129⟩. Manchmal iſt die Zeichnung leicht und fein ⟨Abb. 131⟩, manchmal ſchließt ſich ihr Stil enger dem Imari-Vorbild an, und die Oberfläche des Gegenſtandes iſt mit unregelmäßigen Vignetten

Abb. 179. Gemeente Muſeum, Den Haag. Marke VE. Dm. 44 cm.

bedeckt ⟨Abb. 132⟩. Auch Nachahmungen gewebter Stoffe kommen vor ⟨Abb. 133⟩, die bisweilen zu einer wahren Muſterkarte werden ⟨Abb. 134⟩.

Einige Stücke dieſer Gruppe nehmen ſich die Werke von Kakiemon zum Vorbild ⟨Abb. 135⟩.

Häufig kommt auch eine Kombination von orientaliſchen Motiven mit europäiſchen, z. B. mit Guirlanden ⟨Abb. 136⟩ oder mit heraldiſchen Verzierungen vor ⟨Abb. 137⟩. Das letzte Beiſpiel iſt 1719 datiert, es bezeichnet das Ende dieſer Gruppe.

Abb. 180. Rijksmuſeum, Amſterdam. Marke AK. H. 48 cm.

Als eine merkwürdige Abart haben wir die mit Blumen verzierten Kuhſtatuetten anzuſprechen, die bis ins XVIII. Jahrh., wenn auch in immer mehr entarteter Form, hergeſtellt wurden. Die früheſten Exemplare laſſen ſich dieſer Gruppe angliedern. Sie zeichnen ſich durch gute Emaillierung und bunte Farbenpracht aus ⟨Abb. 138⟩.

Abb. 181. Privatlammlung. Marke AK. H. 46,5 cm.

Dem Ende dieſer Periode gehören auch einige andere Stücke an, deren Verzierung außerordentlich detailliert gezeichnet iſt ⟨Abb. 139⟩.

Abb. 182. Rijksmuſeum, Amſterdam.
Marke AK. H. 32 cm.

Auf einem Teller mit der Entführung der Europa ⟨Abb. 140⟩ geht die dekorative Wirkung durch eine allzu realiſtiſche Färbung verloren, auch die Farbenverteilung wirkt unangenehm. Der ſchwarze Stier ſteht in dem türkisgrünen Meer, um die roſenroten Glieder Europas weht ein hellviolettes Gewand, die Landſchaft iſt im Vordergrund gelb, im Hintergrund hellviolett. Dieſe Farbenzuſammenſtellung hat mit dem japaniſchen Vorbilde nichts mehr gemein, nur der Rand mit tiefem Scharfeuerblau und kräftigem Rot verrät noch die Abſtammung vom Imari-Porzellan.

Die Stücke dieſer japaniſierenden Gruppe ſind zum größten Teil APK und AR ſigniert. APK wird mit einiger Wahrſcheinlichkeit auf Adriaen Pijnacker bezogen, der 1680—1707 arbeitete, allerdings tragen verſchiedene Stücke, die ſicher nach 1707 verfertigt wurden, dasſelbe Monogramm.

Mit der Signatur AR hat Havard Auguſtijn Reijgens oder Reijgensbergh, der ſich 1660 in Delft niederließ, in Verbindung gebracht. Dieſer

kommt hierfür nicht in Betracht, schon deswegen, weil seine Werkstatt wenige Jahre später in andere Hände überging[117].

Abb. 183. Sammlung Bodenheim, Amsterdam. Marke CK. H. 34 cm.

7. Die chinesische Verzierung mit Scharffeuerfarben. 1680—1760.

Neben der neuen Technik, welche die Bemalung teils im Scharffeuer, teils im Muffelofen brannte, blieb auch das alte italienische

Abb. 184. Rijksmuſeum, Amſterdam. Marke WK. H. 74 cm.

Abb. 185. Muſée du Cinquantenaire, Brüſſel. H. 112,5 cm.

Verfahren beſtehen, alle Farben im Scharffeuer zu brennen. Eine Verbeſſerung der Scharffeuertechnik fand wahrſcheinlich um 1680 ſtatt und beſtand, neben der Verwendung von geſchloſſenen Brennbehältern, hauptſächlich darin, daß man einen roten Farbſtoff fand, der im Scharf-

Abb. 186. Rijksmuſeum, Amſterdam. Dm. 25 cm.

feuer ſtandhielt, ohne braun zu werden. Rot, das früher nur ausnahmsweiſe gebraucht wurde, eben weil es leicht verbrannte, wurde nun gegen Ende des XVII. Jahrh. allgemein auch im Scharffeuer angewendet. Daneben wurde ein ſchönes Schwarz gefunden. Orange verſchwand ganz aus der Palette der feineren Ware.

Die Bleiglaſurmiſchung ‹Kwaart›, mit der der Gegenſtand nach der Bemalung beſprengt wurde ‹vgl. S. 120›, verleiht den Scharffeuerſtücken

dieſer Periode einen beſonderen Glanz. Das Weiß iſt außerordentlich rein, die Farben floſſen beim Brennen nur ausnahmsweiſe aus, und verſchiedene Farben wurden übereinandergeſetzt, ohne daß ſie ſich

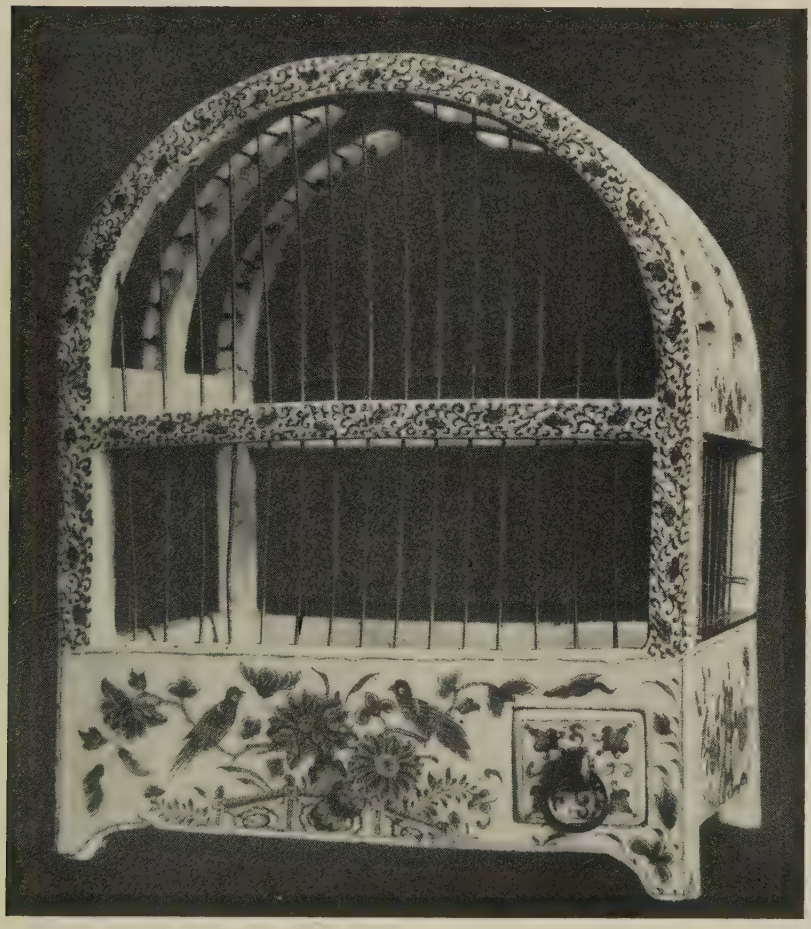


Abb. 187. Rijksmuſeum, Amſterdam. H. 29 cm.

vermengten. Neben Hellrot und Tiefblau kommt Kanariengelb, Moosgrün, Violett und Schwarz vor. Noch längere Zeit zeigt Violett die Neigung, durch das Scharffeuer geſprenkelt zu werden. Zum Vorbild für dieſe Scharffeuerware wurde alles orientaliſche Porzellan genommen, ſowohl das halbgemuffelte fünffarbige Porzellan der Wan-

Li-Periode, wie ſpäter die vollſtändig gemuffelte famille verte aus der Zeit des Kaiſers Kang-Hi. Auch das japaniſche Porzellan wurde nachgeahmt, beſonders das von Sakaido Kakiemon mit dem bekannten Wachtelmotiv. Eigene Phantaſie verarbeitete dieſe orientaliſchen Ele-

Abb. 188. Muſée des Arts Décoratifs, Paris. Dm. 25 cm.

mente zu neuen Kombinationen. Pflanzen ſieht man neben ſtiliſierten Kartuſchen und Lambrequins (Abb. 141). Chineſiſche Wundervögel fliegen durch den phantaſtiſchen Reichtum farbiger Blumen. Durch die Riffelung der Vaſenoberfläche entſtehen Lichteffekte, welche den Glanz der Farben erhöhen (Abb. 142, 143, 144). Im Handel heißt dieſe Ware »Cachemire«. Manchmal ſind die Gegenſtände ſehr groß, was der Reinheit ihrer Form nicht immer zum Vorteil gereicht (Abb. 144).

Farbkontraſte werden erzielt, wie ſie unter dem chineſiſchen Porzellan ihresgleichen ſich nicht finden, und die in der Feinheit der Ausführung mit der Muffelware konkurrieren. Das Kind, welches als Mittelmotiv eines Tellers ⟨Abb. 145⟩ auf einem grünen Grund zwiſchen roten und gelben Blumen dargeſtellt iſt, trägt einen blauen Schurz und gelbe Arm- und Fußſpangen. Die Randverzierung beſteht aus grünen Sternen auf

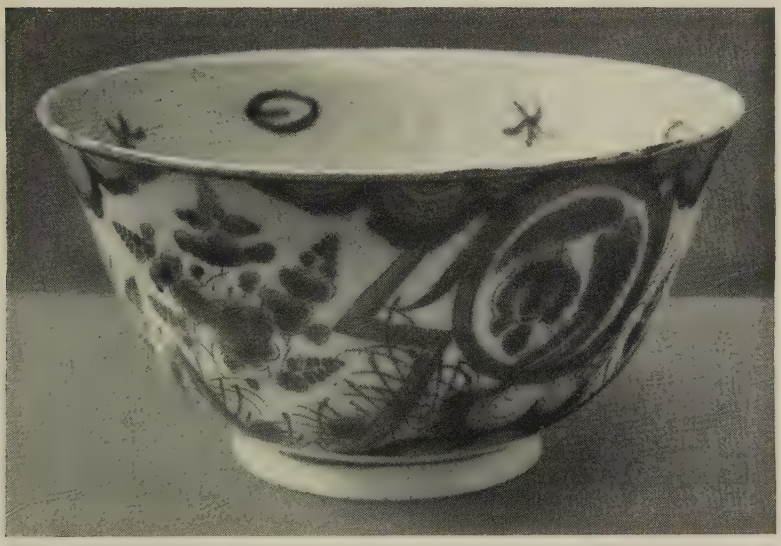


Abb. 189. Rijksmuſeum, Amſterdam. H. 14 cm.

rotgeſtricheltem Grund mit gelben Punkten. Die farbenreichen Landſchaften, die wir auf einer Teekanne ⟨Abb. 146⟩ ſehen, werden gerahmt durch rote Streifen, aus denen weiße Blattranken ausgeſpart ſind. Darſtellungen menſchlicher Figuren ⟨Abb. 147⟩ ſind nicht ſo detailliert wie Muffelmalereien, wirken aber durch Einfachheit und gutberechnete Kontraſte. Vor allem die Verteilung der Farbe iſt an ſolchen Stücken bewunderungswürdig. Die Dekoration eines Topfes wie Abb. 148 iſt ſicher von einem Vorbild übernommen, das nur blau und weiß war, die farbige Ausführung muß eine Erfindung des Fayencemalers ſein.

Ein merkwürdiges Muſter entſtand in dieſer Zeit durch ein Mißverſtändnis, indem eine im Zick-Zack über einen Weiher mit Blumen füh-

rende Brücke als kapriziös gelegtes Band interpretiert wurde ⟨Abb. 149⟩. Die Stücke, welche mit diesem verworrenen Dekor bemalt sind, gehn bei den Sammlern unter dem Namen „bliksem borden" ⟨Teller mit dem Blitzstrahl⟩.

Auch der Fliesendekor hatte an dieser Farbenpracht seinen Anteil. Die Phantasie der vielgereisten Holländer entwickelte einen kosmo=

Abb. 190. Rijksmuseum, Amsterdam. H. 10,2 cm.

politischen Dekor, in dem tanzende Neger mit Chinesen vereint sind, über denen Kwanyin, die auf einer gelbumstrahlten roten Lotosblume thront, aus ihrer Flasche, welche segensreiche Gaben enthält, ein Feuer=werk von Farben gießt ⟨Abb. 150⟩.

Manchmal wurde ein famille verte=Dekor mit Scharffeuerfarben genau nachgemacht ⟨Abb. 151⟩. Wenn die Fayencemaler selbständig erfanden, so fehlte wohl einmal den Vögeln die anatomische Struktur ⟨Abb. 152⟩. Bessere Resultate erzielte ein Modelleur, der einen Vogel der Kang=Hi=Zeit nachmachte ⟨Abb. 153⟩, allerdings verrät die Be=malung, daß er keine Papageien gesehen hatte. Sogar Hähne bekamen

Abb. 191. Mulée du Cinquantenaire, Brüſſel. H. 41,7 cm.

bei dieſen farbenfreudigen Fayencekünſtlern ein phantaſtiſches Anſehen ⟨Abb. 154⟩. Beſonders liegt ihnen, europäiſche Gegenſtände mit exotiſchen Farben und Formen zu bemalen ⟨Abb. 155, 156⟩, Blumen glücken dabei immer beſonders gut ⟨Abb. 157⟩.

Abb. 192. Rijksmuſeum, Amſterdam. H. 23 cm.

Abb. 158 gibt eine Imitation einer Kakiemon-Verzierung aus Blau, Rot, Grün und Gelb mit Scharffeuerfarben.

Das Streben nach Farbigkeit beſchränkte ſich nicht auf den Dekor. Von dem Effekt des farbigen Malgrundes chineſiſchen Porzellans angeregt, färbten die Fayencemaler die Zinnglaſur. Der blaue Malgrund, der ſchon bei der italieniſierenden Ware beliebt war, wurde

auch jetzt viel angewandt und bekam eine chineſiſche Verzierung in Gelb, wahrſcheinlich anſtatt Gold, das im Scharffeuer nicht ſtandhielt. Es handelte ſich hier um eine Imitation der chineſiſchen blaugeſprenkelten Ware, das ſog. »powdered blue«. Das Spritzen der Farbe, wie die

Abb. 193. Rijksmuſeum, Amſterdam. Datiert 1744. H. 30 cm.

Chineſen es taten, iſt den Holländern aber nur ausnahmsweiſe geglückt[117a]). Beſonders reizvoll iſt der farbige Dekor auf ſchwarzer Zinnglaſur. Hier hat man ſich wahrſcheinlich an der Schmelzmalerei mit ſchwarzem Grunde auf unglaſiertem Porzellan der Kang-Hi-Periode inſpiriert, wenn auch die Verwandtſchaft dieſer zwei Arten nicht ſofort auffällt. Am ſtärkſten erinnern ſchwarzgrundige Stücke, welche gelb und grün oder nur gelb bemalt ſind, an das chineſiſche Vorbild (Abb. 159). Es konnte vorkommen, daß die ſchwarze Glaſur grünlich, manchmal

auch bräunlich ausfiel. Zuweilen wurde der ſchwarze Grund mit blauen, grünen, roten und weißen Figuren bemalt. Bei Abb. 161 iſt ein chineſiſches Muſter mit europäiſchen Motiven durchſetzt, während bei einem anderen Stück noch ein italieniſches Muſter mit hineinſpielt ⟨Abb. 160⟩.

Manchmal werden mit den farbigen Glaſuren auch Produkte europäiſcher Fabriken nachgeahmt. So wird aus Nevers das Syſtem übernommen, ein weißes Ornament auf dunkelblauen Grund zu ſetzen ⟨Abb. 162⟩. Die feinſinnige Ornamentik der Fabrik von Rouen wird ebenfalls von den holländiſchen Fayencemalern nachgeahmt, ſo auf den Fayencepantöffelchen ⟨Abb. 163⟩, auf denen eine ausſchließlich blau und rote Verzierung auf den weißen Grund geſetzt iſt, wie dies häufig auf keramiſchen Erzeugniſſen aus Rouen vorkommt.

Abb. 194. Rijksmuſeum, Amſterdam. Marke **D**. H. 18,2 cm.

Oft kommen auf demſelben Stück oſtaſiatiſche und europäiſche Verzierungsmotive nebeneinander vor. Entweder wird eine aſiatiſche Landſchaft von einer Guirlande mit Amoretten umrahmt ⟨Abb. 164, 165⟩ oder ein europäiſches Wappen iſt von einem Ornamentrand in aſiatiſchem Stil umſchloſſen ⟨Abb. 166, 167⟩.

Geſchirr in Tierformen, das in China in der Kang-Hi-Periode häufig war, wird ebenfalls nachgeahmt ⟨Abb. 168, 169⟩, die Formen werden dabei den in Holland bekannten Tieren angeglichen, und die vertrauteſten führten zu den ſchönſten Produkten ⟨Abb. 169, 170⟩.

In naturaliſtiſcher Weiſe wurden auch Form und Farbe von Früchten geſtaltet, vor allem Birnen, Äpfel und Pflaumen.

Oft machte man ſich von den überſeeiſchen Vorbildern ganz frei, doch erhielt ſelbſt das alltägliche Motiv durch Farbenpracht exotiſchen Cha-

Abb. 195. Muſée du Cinquantenaire, Brüſſel. H. 62 cm.

Abb. 196. Muſée du Cinquantenaire, Brüſſel. H. 24 cm.

Abb. 197. Rijksmuseum, Amsterdam. Marke VE. H. 42 cm.

rakter ⟨Abb. 171⟩. Ein ſehr beliebtes Verzierungsmotiv waren bunte Blumenſtücke, wie ſie z. B. auf Gemälden von Rachel Ruyſch, die in der erſten Hälfte des XVIII. Jahrh. tätig war, vorkommen. Dieſe Blumenſtücke kommen ſowohl ganz klein ⟨Abb. 172⟩, wie auf großen Flieſengemälden vor, und wurden oft nur blau ⟨Abb. 211⟩, aber oft auch mehrfarbig ausgeführt. Vögel fehlen dabei nie, und die prächtigſten Farbenkombinationen finden ſich gerade in der Wiedergabe der Vogelfedern. Dieſe Flieſengemälde erinnern durch ihre Farbenfreudigkeit an perſiſche Teppiche.

Abb. 198. Muſée du Cinquantenaire, Brüſſel. H. 45 cm.

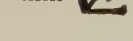
Für Blumenſchmuck erfand man originelle Vaſenformen. Dieſe Vaſen wurden bunt bemalt ⟨Abb. 173⟩. Die Vorliebe für kräftige Farbenkontraſte macht ſich hier vor allem in der erſten Hälfte des XVIII. Jahrh. geltend.

An modellierten Fayencegegenſtänden, deren Formen durch die dichte Glaſur unſcharf wurden, mußte der Maler die Strukturlinien veredeln ⟨Abb. 174, 177⟩; wo dies unmöglich war, verrät ſich die Schwäche des holländiſchen Fayencemodelleurs ⟨Abb. 175⟩. Dennoch fehlt es nicht an Modellierverſuchen. Vor allem Statuetten in kleinem Format ⟨Abb. 176⟩ ſind häufig, wozu

wahrſcheinlich die ſächſiſchen Porzellanfigürchen anregten. Nur ſelten bekamen die plaſtiſch gebildeten Gegenſtände einen rein nationalen Charakter, wie z. B. der blau, gelb und grün bemalte Handwaſch-brunnen in Form eines holländiſchen Gartenteehäuschens ⟨Abb. 178⟩.

Abb. 199. Victoria- und Albert-Muſeum, London. Marke .
Dm. 49,5 cm.

Noch ſchwieriger als bei der vorhergehenden Gruppe ſind für die Scharffeuerfayencen die Namen der Herſteller nachzuweiſen. Viele Stücke haben keine Marke, andere tragen Marken, welche noch nicht ſicher gedeutet werden können.

Auf den beſten Stücken findet ſich eine Marke, welche auf zwei verſchiedene Herſteller bezogen werden kann. Das Monogramm 

kann, L. V. E. geleſen, Lambertus van Eenhoorn bedeuten, der 1691 bis 1721 Inhaber der Werkſtatt »De metale Pot« war, L. F. geleſen,

Abb. 200. Rijksmuſeum, Amſterdam. Marke VE. H. 30,3 cm.

Louwijs Fictorsz, der 1689 bis 1714 Inhaber der Werkſtatt »De Dubbelde Schenkkan« war.

8. Blaue Verzierung auf weißem Grunde. 1680—1760.

Die blaue Verzierung auf weißem Grunde geht mit den bunten Scharffeuerfarben parallel. Die rein holländiſchen Motive treten am

Abb. 201. Rijksmuſeum, Amſterdam.

Marke VE, H. 48,5 cm.

Ende des XVII. Jahrh. in den Hintergrund und leben nur noch auf den Fliesen kräftig weiter. Die Wan-Li-Muster sind in dieser Zeit noch nicht ganz vergessen ⟨Abb. 179, vgl. Abb. 44⟩, als aber nach 1680 große Mengen blauweißen Kang-Hi-Porzellans eingeführt wurden, beherrscht dieses bald die gesamte Produktion. Flott wird der neue Kang-Hi-Dekor in Holland übernommen ⟨Abb. 180⟩, dieses bringt auch eine kräftigere Färbung mit sich. So erscheint wieder der tiefblaue Ton, der in der ersten Periode bei der Nachahmung der italienischen Vorbilder gebräuchlich war.

Abb. 202. Rijksmuseum, Amsterdam. H. 13,5 cm.

Blumen und Vögel sind die meist vorkommenden Naturmotive ⟨Abb. 181⟩, bald als lockere naturalistische Streumuster ⟨Abb. 182⟩, bald in strenger Komposition und stilvoller Schematisierung ⟨Abb. 183⟩. Landschaften mit Häusern werden komponiert und dabei chinesische und japanische Eindrücke verarbeitet ⟨Abb. 184⟩. Es ist als ob die spielerische Phantasie keine Grenzen mehr kennen würde. Ganze Romane können wir von manchen Fayencestücken ablesen, deren Inhalt wahrscheinlich dem Europäer und dem Asiaten gleich unverständlich ist ⟨Abb. 185⟩. Wie bei der Buntmalerei sind auch hier blühende Pflanzen in Blau auf weißem Grunde das dankbarste Motiv, weil sie

ſich am beſten auf der zu ſchmückenden Fläche anordnen laſſen ⟨Abb. 186⟩. Dieſe Fläche hat jetzt, wo man alle möglichen Gebrauchsgegenſtände aus Fayence herſtellt, manchmal die abſonderlichſten Formen ⟨Abb. 187⟩.

Auch von chineſiſchen Geräten ⟨mit oder ohne ſymboliſche Bedeu-

Abb. 203. Rijksmuſeum, Amſterdam.
Signiert **D v K** boot 1700. H. 17,5 cm.

tung⟩ weiß der holländiſche Fayencemaler einen geſchmackvollen Dekor zuſammenzuſtellen ⟨Abb. 188⟩. Das ſogenannte Blitzmotiv fehlt auch im blauen Dekor nicht ⟨Abb. 189⟩. Die alltäglichſten holländiſchen Gebrauchsgegenſtände bekommen durch eine aſiatiſche Darſtellung einen Reiz ⟨Abb. 190⟩. Daneben erkühnen ſich die Holländer die ſtolzen königsblauen Vaſen effektvoll nachzuahmen ⟨Abb. 191⟩. Es macht den Eindruck, als ob ſie ſich mit den oſtaſiatiſchen Dekorationsprinzipien ſehr vertraut fühlten ⟨Abb. 192⟩, ſogar wenn es ſich darum

handelte, ſie auf einen europäiſchen Gegenſtand zu übertragen ⟨Abb. 193, 194⟩. Selbſt europäiſche plaſtiſche Darſtellungen vertragen ſich mit der chineſiſchen Bemalung ⟨Abb. 195⟩, ſollte ſie ſich auch nur in Kleidermuſtern zeigen ⟨Abb. 196, 197, 198⟩.

Abb. 204. Rijksmuſeum, Amſterdam. Dm. 30,5 cm.

Ein Motiv, das in dieſer Zeit viel verwandt wird, hält die Mitte zwiſchen chineſiſchem und europäiſchem Charakter. Es beſteht aus kleinen Blumenſträußen aus Roſen, zuweilen auch Tulpen und feinen, zarten Blättchen, die Weißdornblättern ähnlich ſind und einigermaßen an das Dornblattmotiv der ſpaniſchen Majolika erinnern ⟨Abb. 199, 200, 201⟩.

Rein europäiſche Darſtellungen ſind doch meiſt von einem chineſiſchen Randſchmuck umgeben ⟨Abb. 202, 203⟩, manchmal haben ſelbſt

die Darſtellungen etwas vom chineſiſchen Charakter angenommen ⟨Abb. 204, 205⟩. Der auf Abb. 204 wiedergegebene Teller gibt eine Anſpielung auf die Lawſchen Spekulationen, ähnliche Teller wurden auch in chineſiſchem Porzellan hergeſtellt.

Abb. 205. Muſée du Cinquantenaire, Brüſſel. Dm. 22 cm.

Bei den Verzierungsmotiven iſt zuweilen ſchwer feſtzuſtellen, ob ſie europäiſchen oder chineſiſchen Urſprungs ſind. Nicht ſelten haben ſie den Weg zwiſchen Europa und China hin und her zurückgelegt. So kehrt z. B. das franzöſiſche Akanthus- und Volutenmotiv aus China nach chineſiſcher Art verändert zurück und bürgert ſich im holländiſchen Fayencedekor aufs neue als chineſiſches Motiv ein ⟨Abb. 206, 207⟩. Daneben kommen auch aus Frankreich importierte

Motive vor, die aber durch die chineſiſch beeinflußten holländiſchen Fayencemaler verändert wurden, ſo daß ihr urſprünglich franzöſiſcher Charakter nicht ohne weiteres zu erkennen iſt ⟨Abb. 208⟩. Daß in dieſer Weiſe franzöſiſche Vorlagen direkt benutzt wurden,

Abb. 206. Muſée du Cinquantenaire, Brüſſel. Datiert 1744. Dm. 37 cm.

beweiſen die großen Flieſen ⟨62 : 62 cm⟩, die wahrſcheinlich für das Palais in Hampton Court von Wilhelm von Oranien beſtimmt waren ⟨Abb. 209, 210⟩. Ihre Bemalung iſt eine Verherrlichung dieſes Fürſten und geht auf einen Entwurf von Daniel Marot zurück[118]⟩. Das chineſiſche Element beſchränkt ſich hier auf das füllende Bandwerk, wo der Fayencemaler die dunkle Zeichnung auf hellem Grunde der

Vorlage umgeändert hat in eine weiße Zeichnung, die auf chineſiſche Art aus dem blauen Grund ausgeſpart iſt.

Über die Kompoſition von Flieſengemälden mit Blumenvaſen ⟨Abb. 211⟩ ſprach ich ſchon bei der Behandlung der vorigen Gruppe,

Abb. 207. Muſée du Cinquantenaire, Brüſſel. Marke AK. Dm. 21,8 cm.

weil daſſelbe Vaſenmotiv, das hier abgebildet iſt, auch mehrfarbig vorkommt. Es iſt nicht ſelten, daß genau dieſelbe Kompoſition blau und buntfarbig ausgeführt wurde.

Nun erübrigt noch, in dieſer Gruppe von dem rein niederländiſchen Dekor zu ſprechen, in welchem am Ende des XVII. Jahrh. und während der erſten Hälfte des XVIII. Jahrh. weitergeführt wurde, was zu Mitte des XVII. Jahrh. begonnen worden war. Die Darſtel-

lungen ſind dabei allerlei Zeichnungen und Gemälden entlehnt, häufig dienten die gravierten Buchilluſtrationen als Vorbild. Nur ſelten treffen wir den Ohrmuſcheldekor an ⟨Abb. 212⟩, der ſonſt in der niederländiſchen Ornamentik eine ſo große Rolle geſpielt hat. Akanthus-

Abb. 208. Rijksmuſeum, Amſterdam. H. 53,5 cm.

ranken mit Amoretti und Jagdſzenen ⟨Abb. 211, 213 und 214⟩ kommen während dieſer ganzen Periode noch vor. Die 1729 datierte Schüſſel ⟨Abb. 214⟩ zeigt als Mittelmotiv die Kopie eines Stiches von Hendrik Goltzius, der 1616 ſtarb; dies iſt eine Warnung, ſich für Datierungen nicht allzu ſtark auf die figürlichen Darſtellungen des Fayencedekors zu ſtützen. Eine Serie Teller mit Szenen nach der Paſſion von Goltzius darf wohl auch nicht vor 1700 datiert werden ⟨Abb. 215⟩. Die Art, wie dieſer Dekor angebracht iſt, erinnert an die Fayencemalerei von

Caſtel Durante mit dem Unterſchiede, daß er nur in Blau ſtatt farbig gemalt iſt. Neben Phantaſielandſchaften ⟨Abb. 216⟩ kommen realiſtiſche,

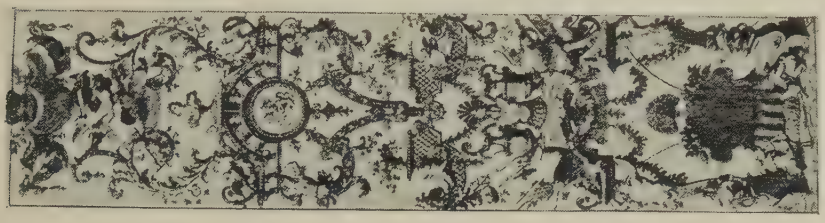


Abb. 210. Stich von D. Marot.

Abb. 209. Rijksmuſeum, Amſterdam. Marke A. H. 62 cm.

holländiſche Szenerien vor ⟨Abb. 217⟩. Die Verzierung einer Geige zeigt ein muſikaliſches Motiv ⟨Abb. 218⟩.

Die Flieſen, die mit hunderterlei verſchiedenen Muſtern nach feſten Schablonen bemalt wurden, können wir hier nicht im einzel-

Abb. 211. Rijksmuſeum, Amſterdam. H. einer Flieſe 12,8 cm.

nen behandeln. Seit der Mitte des XVII. Jahrh. iſt der buntfarbige Dekor faſt ganz durch den blauen verdrängt worden. Sehr viele

tragen nur ein ornamentales Motiv, andere eine einzige kleine Menschenfigur auf weißem Grunde. Detailreicher sind die Darstellungen von Reitern, Schiffen, Schiffswerften und biblischen Szenen. Landschaften können sehr sorgfältig (Abb. 219), aber auch recht schematisch ausgeführt sein, sie sind manchmal von einem Kreis umrahmt, manchmal auch nur von vier Eckmotiven umgeben. Oft bilden mehrere Fliesen zusammen eine Darstellung. Die Wand unter den vorspringenden Rauchfängen wurde oft mit Fliesen verkleidet, deren Dekor Pilaster darstellt, welche architektonische Rauchfangstützen imitieren. In vornehmen Häusern liebte man es, die Korridore mit großen Fliesengemälden zu schmücken (Abb. 211, 220). Der Rotterdamer Fliesenmaler C. Boumeester (1652—1733) erwarb sich mit seinen Fluß- und Meeransichten einen großen Namen (Abb. 220). Das umfangreichste von ihm bekannte Seestück besteht aus 180 Fliesen (Rijksmuseum, Amsterdam).

Neben den blaubemalten Fliesen kommen seit ungefähr 1680 auch violettbemalte vor, und je besser es glückte, das Violett zu brennen, ohne daß es sprenkelig wurde, desto beliebter wurden diese violetten Fliesen und bekamen nach und nach die Überhand.

Die Fabriken, in denen die beste blaubemalte Fayence produziert wurde, sind teilweise dieselben, die ich in der vorhergehenden Gruppe nennen konnte. Die Marken und finden wir auf den schönsten Stücken, ferner , . Diese zwei kommen, aber auch später auf schlechterer Ware vor, so daß uns auch hier die Marken wenig helfen. Das gute Geschirr dieser Periode ist sicher fast ausschließlich in Delft produziert worden. Fliesenfabriken gab es hingegen überall im Lande, die bedeutendsten waren in Rotterdam Amsterdam, Utrecht, Harlingen und Makkum.

9. Muffelware unter dem Einfluß der Famille rose und des sächsischen Porzellans. 1725—1750.

Als mit der Yung-Tschêng-Periode (1723—1735) die Wertschätzung des blau-weißen Porzellans aufhörte, und die zarten famille-

roſe-Farben an Stelle der früheren kräftigen Farbenkontraſte traten, drang dieſe Mode auch in die holländiſche Fayencemalerei ein. Um dieſen zarten Farbendekor zu erreichen, war man gezwungen, ſich der Muffeltechnik zu bedienen. Bisher hatte man dieſe ſchon dazu

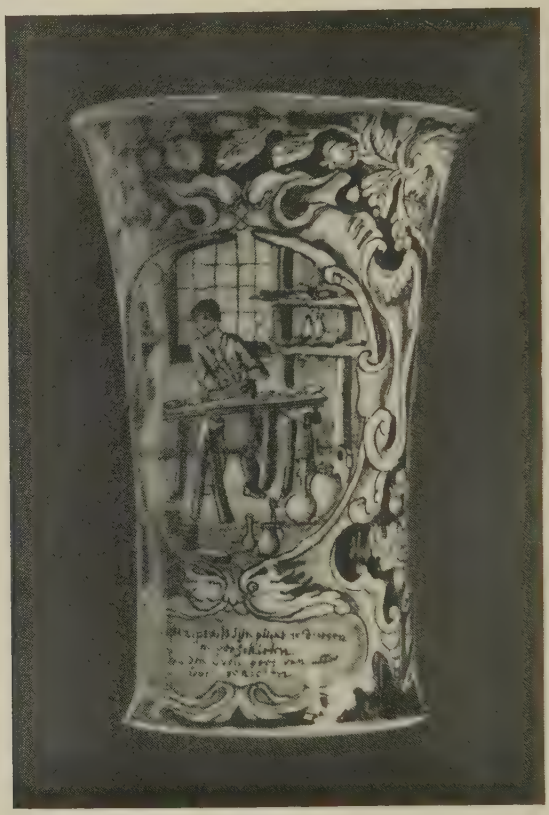


Abb. 212. Rijksmuſeum, Amſterdam. Datiert 1693. H. 23 cm.

angewandt, um die japaniſche Porzellanmalerei ſo genau wie möglich nachzuahmen, indem man der blauen Scharffeuerfarbe die übrigen Farben in Muffeltechnik beifügte. Auch wurde der Dekor des nur blau bemalten japaniſchen Importporzellans in Holland mit Muffelfarben ausgeſchmückt.

Wir können verfolgen, wie ſich die Farbenſkala verändert, wie erſt das Scharffeuerblau noch neben den zarten Farben ſteht ⟨Abb. 222⟩,

nach und nach verſchwindet, bis die famille-roſe-Farben allein das Feld behaupten. Mit dieſem fein nuancierten Dekor erreichte die Fayencemalerei ihren Höhepunkt ⟨Abb. 223, 224, 225⟩.

Im Anfang ſind die Farbtöne noch genau abgegrenzt nebenein-

Abb. 213. Rijksmuſeum, Amſterdam. Marke AK. Dm. 39 cm.

ander geſetzt. Der Vogel auf dem Teller ⟨Abb. 223⟩ iſt in Rot, Hell-grün, Roſa, Violett, Schwarz und Gold ausgeführt. Die Blumen um ihn herum ſind rot, roſa und gold, die Blätter grün. Die Bemalung des Vexiergefäßes Abb. 224 iſt rot, gelb, hellblau, roſa, hellgrün, ſchwarz und gold. Dieſelben Farbtöne finden wir auch auf der Plaque Abb. 226, deren Zeichnung noch an japaniſche Vorlagen erinnert. Der weiße Grund iſt etwas kalt und hat auch in dieſer

Periode die Rußpünktchen, wie wir ſie meiſtens auf der Muffelware finden, und gegen die man auch in dieſer Zeit offenbar noch keine genügenden Schutzmittel fand. Auf dieſem kalten Grund ſteht der Dekor in wundervoller Farbenpracht ⟨Abb. 225⟩.

Abb. 214. Rijksmuſeum, Amſterdam. Signiert I V H 1729. Dm. 40,5 cm.

Zuweilen wird auch die Famille verte zum Vorbild genommen ⟨Abb. 227⟩, es ſind aber nicht die kräftigen Farben der Kang-Hi-Zeit, ſondern ein helles, türkisartiges Grün, ein zartes Roſa neben Rot, Blau und Braun. Die Bemalung iſt mit dünnen, ſchwarzen Linien umriſſen, und dieſes weiſt auf eine Veränderung der Technik, die wahrſcheinlich durch das Vorbild der ſächſiſchen Porzellanmalerei hervorgerufen wurde.

Das Meißner Porzellan, das zu dieſer Zeit in Europa neben dem chineſiſchen ſeinen Platz eroberte, diente der Delfter Induſtrie ſeit ungefähr 1735 als neues Vorbild. Vor allem wurden die bekannten Hafenanſichten aus der Zeit von Herold als Vorlage benutzt ⟨Abb. 228⟩.

Abb. 215. Rijksmuſeum, Amſterdam. Dm. 25,5 cm.

Die Nachahmung des ſächſiſchen Porzellans brachte eine Veränderung der Palette mit ſich. Charakteriſtiſch wird ein ſtarkes, zündendes Rot. Es wurde mehr Schwarz als früher verwandt, und nicht nur für die Umrißzeichnung, ſondern auch für Schattenangaben, die man früher wenig oder gar nicht anbrachte, weil man ſie für die dekorative Wirkung als ſtörend empfand. Die Farben ſind nicht mehr ſcharf abgegrenzt, ſondern gehen oft ineinander über, grün und gelb z. B. regelmäßig, oft auch violett, grün und gelb.

Abb. 216. Mulée du Cinquantenaire, Brüſſel. H. 79 cm.

Dieſe deutſch beeinflußte Farbenſkala wurde nun in Holland auch auf die chineſiſchen Muſter übertragen. Auch hier finden wir das unangenehme, zündende Rot und die ſchwarzen Umrißlinien ⟨Abb. 229⟩.

Endlich kombinierte man die chineſiſchen Motive mit deutſchen, wie auf Teller Abb. 230, wo eine europäiſche Darſtellung von einer chineſiſchen Randverzierung umſchloſſen iſt. Von dem ſächſiſchen Por-

Abb. 217. Rijksmuſeum, Amſterdam. Datiert 1750. H. 6,7 cm.

zellan angeregt, verließ man die zarteren Farbentöne und gab Farbenzuſammenſtellungen, die oft lebendig bunt ⟨Abb. 231⟩, oft aber auch geradezu grell wirken ⟨Abb. 232⟩. Dieſelbe Vorliebe für laute Effekte verraten die unruhig bewegten Geſchirrformen dieſer Zeit ⟨Abb. 232, 233, 234⟩.

Schließlich trat eine vollſtändige Erſchlaffung ein, die Farben wurden fade. Das eine Weinleſe darſtellende Flieſengemälde im Rijksmuſeum, das M. v. Kuyk und I. Baen 1744 in Delft ſignierten, iſt der Ausdruck dieſes Niedergangs. Aus derſelben unerfreulichen Periode gibt es auch Vaſen, die als Schrankgarnituren dienten ⟨Abb. 235⟩.

Die Muffeltechnik war in der Delfter Induſtrie beliebt, doch hat ſie nie vorgeherrſcht. Sie hat weder ihre Nebenbuhlerin, die Scharffeuertechnik, verdrängt, noch deren Verzierungsweiſe beeinflußt. Die Scharffeuertechnik wurde denn auch, wie ich im folgenden Abſchnitt

Abb. 218. Rijksmuſeum, Amſterdam. H. 61 cm.

ausführen werde, neben der Muffeltechnik ſtändig weiter geführt, und ſie hat ſogar die Muffeltechnik um ein Jahrhundert überdauert. Nach meiner Meinung iſt Aufſchwung und Niedergang der Muffeltechnik als ein Sonderfall in der Geſchichte der Delfter Induſtrie zu betrachten. Die Urſache ihres Verfalles iſt in erſter Linie in den ökonomiſchen Zuſtänden zu ſuchen. Die ſorgfältige, künſtleriſche Ar-

Abb. 219. Rijksmuſeum, Amſterdam. H. 12,8 cm.

beit, welche dieſe Technik heiſchte, hatte ſo große Koſten im Gefolge, daß es unmöglich wurde, gegen den doppelten Porzellanimport aus China und Sachſen das Feld zu behaupten, um ſo mehr als Fayence mit Porzellan verglichen doch immer nur Erſatzware blieb, deren Reiz mit dem künſtleriſchen Wert ihrer Bemalung ſtieg und fiel. Nur die einfachere und darum mit weniger Koſten zu bearbeitende Scharffeuerware konnte noch einige Zeit die ſchwere Konkurrenz mit dem Auslande, wo überdies auch eigene Fayencefabriken entſtanden waren, aufrecht erhalten. Ich kann mich alſo der Meinung Havards nicht anſchließen, daß der unkeramiſche Charakter der Muffeltechnik den Verfall der Fayencemalerei herbeigeführt habe.

Die Stücke, welche zu dieſer Gruppe gehören, ſind nur ganz ausnahmsweiſe ſigniert oder datiert, und aus dieſen wenigen Marken laſſen ſich keine Schlüſſe auf beſtimmte Werkſtätten ziehen.

Abb. 220. Rijksmuſeum, Amſterdam. Signiert $B^{C}M$ ⟨C. Boumeeſter⟩. H. 79 cm.

10. Die Nachblüte des Scharffeuerdekors. 1750—1790.

Der allgemeine ökonomiſche Rückſchritt des Landes verſchonte auch die Keramikinduſtrie nicht. In beſſeren Zeiten hatte man immer einen Ausweg gefunden, durch Anpaſſung an die augenblicklichen Bedürfniſſe, der ausländiſchen Konkurrenz die Stirne zu bieten. Jetzt aber fehlten dafür Mut und Unternehmungsgeiſt. Die wenigen Verſuche, wie Vereinigung der Unternehmer und Warenſchutz durch patentierte Marken, mißglückten, andere wie Lohnerniedrigung und Qualitätsverringerung des Materials waren ſogar verderblich.

In den Jahren 1750 bis 1790 muß die Produktion noch ziemlich umfangreich gewesen sein, aber die Qualität der Ware ging stark zurück. Kommt noch ein reicher und farbiger chinesischer Dekor vor, so

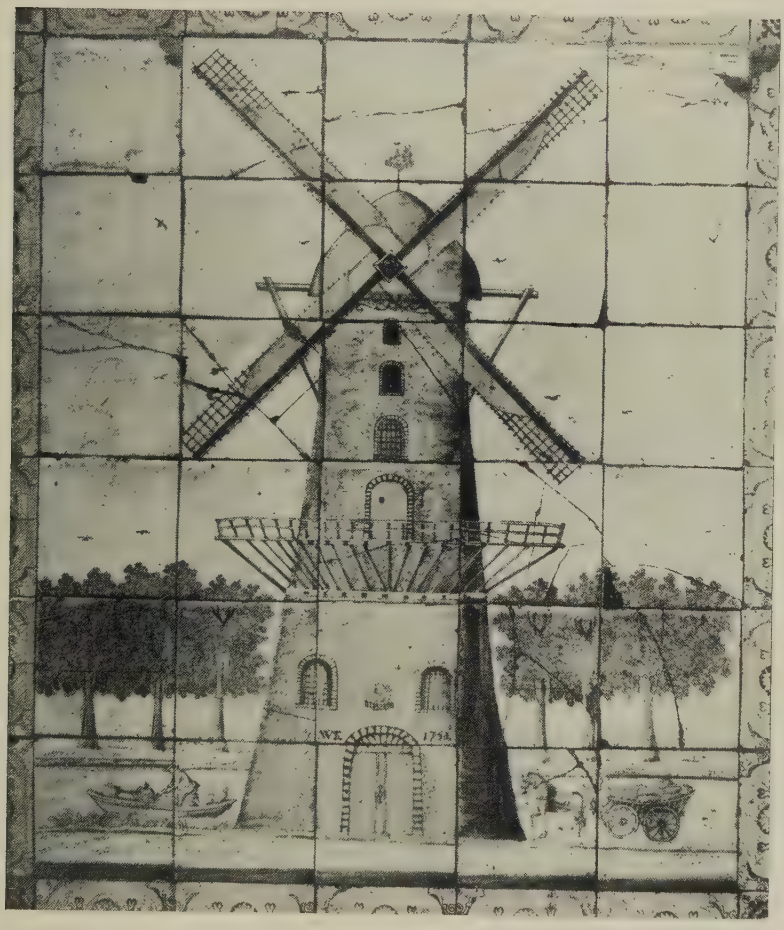


Abb. 221. Rijksmuseum, Amsterdam. Signiert W:K 1752. H. 92 cm.

ist der Grund, auf dem er steht, meist schmutzig grau ⟨Abb. 236⟩. Die Komposition erschlafft. Beim blauen Dekor werden die füllenden Ornamente kritzlich und kleinlich ⟨Abb. 237⟩, oft auch flüchtig und grob ⟨Abb. 238⟩. Man versucht mit neuen Effekten die geringere Qualität zu verbergen. Farbige, oft auch nur blaue Blumen erscheinen auf

einem ſalopp aufgetragenen braunen Grund ⟨Abb. 240⟩. Auch andere Deckfarben ſind beliebt: auf hellblauem Grund ſtehen dunkelblaue, violett umränderte und weiße Ornamente ⟨Abb. 241⟩. Mit buntfarbiger Malerei auf blauem Grund können noch ſchöne Reſultate erzielt werden ⟨Abb. 242⟩. Häufig finden wir auch gelben Grund mit farbiger Verzierung ⟨Abb. 243⟩. Auf hellgrünem Grund ſtehen meiſtens Blumen in Dunkelviolett, Gelb und Dunkelgrün ⟨Abb. 244⟩.

Abb. 222. Rijksmuſeum, Amſterdam. H. 24,3 und 20,3 cm.

Man greift dabei auf alte Formen zurück, indem man den gekerbten Rand der früheſten italieniſch-niederländiſchen Ware wieder anwendet; ja man ahmt zuweilen in dieſer Verfallzeit ſogar den geſamten früh-italieniſch-niederländiſchen Dekor mit Roſetten und Spiralmotiven nach ⟨Abb. 245⟩. Aber die Farben haben nicht mehr denſelben warmen Ton, auch fehlt das für die Ware aus dem Anfang des XVII. Jahrh. ſo charakteriſtiſche Orange.

Der Inhalt der Darſtellungen wird in der zweiten Hälfte des XVIII. Jahrh. wieder vorwiegend europäiſch. Neben einfachen Landſchaften ⟨Abb. 246, 247⟩ und Meeranſichten kommen elegante Szenen ⟨Abb. 248⟩ und die zu dieſer Zeit beliebten Schäferſzenen ⟨Abb. 239 und 249⟩ und galante Darſtellungen ⟨Abb. 250⟩ vor; daneben auch Bilder ſatyriſchen Inhalts ⟨Abb. 251⟩. Häufig ſind die Serienbilder, die meiſtens aus zwölf Stücken beſtehen: die zwölf Monate ⟨Abb. 252⟩, zwölf Stadtanſichten, zwölf Szenen aus dem Walfiſch- oder Herings-

fang, aus der Tabakinduſtrie uſw. Auf einem Teller von 1753 iſt der Porzellanfahrer von Delft nach Amſterdam dargeſtellt ⟨Abb. 253⟩.

Am meiſten kommt in dieſer Zeit die blaue Verzierung auf weißem Grunde vor, wobei das Weiß im allgemeinen bläulich

Abb. 223. Muſée des Arts Décoratifs, Paris. Marke AR.

und ſchmutzig iſt. Das Blau iſt unberechenbar, häufig blaß, oft violettlich, manchmal grau, auch kommen wie zufällig drei verſchiedene Nuancen Blau auf demſelben Stücke vor. Wo bunte Farben verwandt werden, beſchränken ſie ſich meiſt auf die Randverzierung, während das Mittelmotiv blau ausgeführt iſt ⟨Abb. 248 und 249⟩. In den Randverzierungen finden wir noch immer die Amoretti zwiſchen Blattranken, wie ſchon zu Anfang des XVII. Jahrh. ⟨Abb. 249⟩.

Abb. 224. Rijksmuſeum, Amſterdam. H. 22,2 cm.

Inzwiſchen vergröbert ſich die Zeichnung immer mehr. Wohl werden noch dekorative Effekte erreicht, wie auf den Schüſſeln, deren Dekor unter den Namen: Der Reiher, Der Teebaum ⟨Abb. 254⟩, Die Pilze ⟨Abb. 255⟩, Der Fächer ⟨Abb. 256⟩ be-

kannt iſt. Aber flotte Derbheit muß jetzt die Sorgfalt von früher erſetzen, wo die Malerei verſagt, müſſen plaſtiſche Dekorationen helfen ⟨Abb. 257, 258, 259, 260⟩. Die minderwertige Zeichnung der Vaſen wird durch plaſtiſche Kartuſchen gehoben ⟨Abb. 261⟩. Ein ſinnloſer Naturalismus führt zu geſchmackloſer Stoffnachahmung

Abb. 225. Muſée du Cinquantenaire, Brüſſel. Br. 31,5 cm.

⟨Abb. 262⟩. Früchte, Gemüſe und allerlei Gerichte werden in Form und Farbe als Schüſſel nachgebildet: Melonen ⟨Abb. 263⟩, Trauben, Körbchen mit Birnen, Schüſſel mit Erdbeeren, Hechte ⟨Abb. 264⟩, Aale, Heringe. Auch kleine Statuetten kommen in dieſer Spätzeit häufig vor, und oft als Gefäße ⟨Abb. 265⟩. Die Kühe, die man zu Beginn des Jahrhunderts ſo hübſch mit Muffelfarben bemalte, werden nun in verſchlechterter Form mit einer groben Verzierung in Scharffeuerfarben nachgeahmt.

Auch die Flieſeninduſtrie iſt beſtrebt, billige Ware zu liefern und

verringert deshalb die Qualität. Die Fliesen werden nicht nur dünner, auch ihre Farben werden blasser, und die Zeichnung erschlafft. Die violette Verzierung bekommt die Überhand über die blaue. Oft kommen auch Blau und Violett kombiniert vor ⟨Abb. 266⟩.

So ist überall ein Rückgang zu fühlen, und drohend klingt die englische Konkurrenz aus der Reklame auf einem Fayence-Servierbrett dieser Zeit: Hendrik Rusing verkoopt allerhande Soorten van Delfts, en Engels Aardewerk, in 't groot en kleyn ⟨Abb. 268⟩.

Aus dieser Spätzeit der Delfter Fayenceindustrie sind uns eine Anzahl Werkstätten bekannt. Auch können die meisten Marken dieser Zeit mit Sicherheit gedeutet werden, weil diejenigen der führenden Werkstätten im Jahre 1764 registriert worden sind.

Die beste Arbeit wurde in jener Zeit noch geliefert durch die Werkstatt: »De porceleyne Schotel« mit der Marke , die Werkstatt: »De Star« mit den Marken $\overset{*}{\text{CB}}$ und $\overset{\text{AK}}{*}$ und »De Griechsche A« mit den Marken $\frac{\text{A}}{\text{ITD}}$ und $\frac{\text{A}}{\text{IH}}$.

Von minderer Qualität aber häufiger vorkommend sind die Marken |◁< von der Werkstatt: »De Byl«, die Marke von der Werkstatt: »De Klaauw«, die Marke LPK und *lpkan* von der Werkstatt »De Lampetkan«

und die Marke von der Werkstatt: »De 3 Klokken«.

11. Die spätere Ware aus nordniederländischen Städten außer Delft.

Die Unternehmungslust war doch noch nicht ausgestorben, und es ist merkwürdig, daß gerade in der Verfallperiode in verschiedenen Städten neue Unternehmen gegründet wurden. Im folgenden Kapitel

will ich auf die Werkſtätten ſelbſt eingehen, hier ſollen nur die verſchiedenen Verzierungsarten behandelt werden, welche für ſie typiſch waren.

Abb. 226. Rijksmuſeum, Amſterdam. H. 24 cm.

In Rotterdam, wo in der Flieſeninduſtrie faſt drei Jahrhunderte lang ununterbrochen gearbeitet worden iſt, ſtellte man im XVIII. Jahrh. für die Ausſtattung von Korridoren und Treppenhäuſern Flieſengemälde her, deren Dekor ſich an die neu aufgekommene Mode anſchloß, Zimmerwände zu beſpannen mit Leinwand, auf der in Ölfarbe

ſtaffierte Landſchaften gemalt waren. Zu einer ſolchen Folge gehört das hier abgebildete Flieſengemälde aus der Werkſtatt von J. Aalmis ⟨Abb. 273⟩. Es ſtellt die Vertreibung der Hagar nach einem Stich von Giacomo Amiconi vor, die Darſtellung iſt hellviolett ausgeführt

Abb. 227. Rijksmuſeum, Amſterdam. Marke AP. Dm. 30,2 cm.

und ſteht in einem Rokokorahmen, der von Marmorimitation umgeben iſt. Marmorimitationen waren als Wandbekleidung beliebt. Mehr als früher kamen nun rein dekorative Muſter vor, die aus ſtiliſierten vegetabilen Motiven beſtehen ⟨Abb. 267⟩[119]. Vier oder mehrere ſolcher dekorativen Flieſen ſchließen ſich zu größeren Muſtern zuſammen, die oft als farbige Quadrate zwiſchen weißen Flieſen ſtehen. Spielereien gehören zum Zeitgeſchmack, Käfige mit Kanarienvögeln, Uhren, Hunde

und Katzen, aus vier, ſechs oder neun Flieſen beſtehend, werden ebenfalls zwiſchen weiße Flieſen geſetzt.

Typiſch für dieſe Zeit ſind kleine Flieſengemälde mit Darſtellungen von Gewerben, ebenſo das Häufigerwerden von bibliſchen Szenen auf Einzelflieſen. Im ganzen herrſcht in der Bemalung Violett vor, auch Blau wird noch viel benutzt. Oft ſind Violett und Blau auf einer Flieſe kombiniert, ſeltener kommt noch Gelb hinzu.

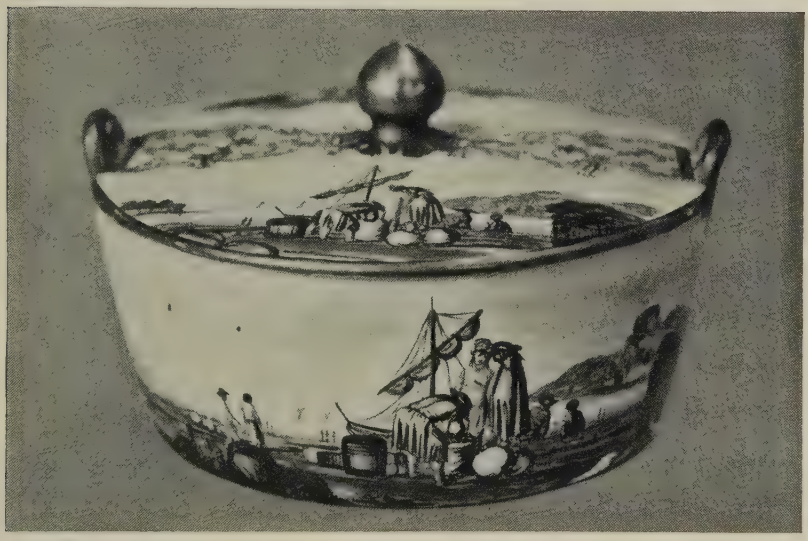


Abb. 228. Rijksmuſeum, Amſterdam. Marke VA. H. 7,5 cm.

In Arnhem, wo von 1755 bis ungefähr 1770 eine Fayencefabrik beſtand, zeichnete ſich vor allem ein Maler durch gute Arbeiten aus. Darſtellungen mit Nymphen und Naiaden waren ſeine Lieblingsthemen, die er in ſchönem tiefem Blau auf ſchneeweißem Grund ausführte. Eigenartig iſt die plaſtiſche, rundliche Form ſeiner Figuren. Er muß auch der Verfertiger des Reklameſchildes ſein, auf dem ein Stich von J. E. Nilſon mit einer Anſicht der Fabrik und mit der Fabriksmarke, dem »Hahn«, kombiniert iſt ⟨Abb. 274⟩. An Nilſons Stiche erinnern auch die Darſtellungen auf verſchiedenen anderen Stücken aus dieſer Fabrik, die teilweiſe blau, teilweiſe hellviolett ausgeführt ſind. Außerdem kommen auch blaue, chineſiſche Muſter vor, deren Farbe weniger

kräftig iſt, und die einer anderen Hand zugeſchrieben werden müſſen. Eine dritte Hand iſt erkennbar in den Blumenverzierungen, die in etwas matten Scharffeuerfarben: Violett, Grün, Blau und Gelb

Abb. 229. Rijksmuſeum, Amſterdam. Dm. 35,5 cm.

⟨Abb. 275⟩ ausgeführt ſind. Gemüſeſchüſſeln ähnlicher Form, wie die hier abgebildete, kommen auch mit nur blauer oder nur violetter Bemalung vor.

Aus der Fabrik in Schiedam iſt nur eine Schüſſel bekannt. Ihr Dekor entbehrt der künſtleriſchen Qualität. Das Stück iſt blau bemalt mit einer holländiſchen Landſchaft und einem chineſiſchen Rand ⟨Abb. 276⟩.

Amſterdam, wo außer den Flieſenwerkſtätten von 1755 bis 1762

auch eine Fayencegeſchirrfabrik beſtand, kann mit Sicherheit kein Stück zugewieſen werden. Der Zeitgenoſſe, welcher dieſe Fabrik beſchrieb, ſagt, daß die Glaſur »äußerſt rein und glänzend ſei« und daß »die Farben ſo ſchön ſeien, wie man ſie bei Porzellan fordern könnte«.

Abb. 230. Rijksmuſeum, Amſterdam. Dm. 35 cm.

Als Eigentümlichkeit erwähnt er allerlei Vögel, »köſtlich nach dem Leben gebrannt und bemalt, es ſei als Schmuckgegenſtände oder als Gebrauchsgegenſtände, Schalen, Zuckerbüchſen uſw. eingerichtet« [120].

Die frieſiſche Fayence aus den Fabriken in Harlingen, Makkum und Bolsward beſchränkt ſich hauptſächlich auf Flieſen und eine gröbere Sorte Schüſſeln, die in der folgenden Gruppe behandelt wird. Die Flieſenmuſter weichen wenig von den in den übrigen Städten ge-

Abb. 231. Rijksmuſeum, Amſterdam. Br. 39,5 cm.

bräuchlichen ab. Wahrſcheinlich ſind neben den neuen Muſtern auch die Schablonen des XVII. Jahrh. immer noch weiter benutzt worden. Das Blau iſt in Friesland etwas härter und geht in den Schattenpartien faſt in Schwarz über. Das Weiß iſt beſonders kalt. Dasſelbe gilt auch für die ſpärliche feinere Ware, die aus Friesland ſtammt. Sie iſt ein Ableger der Delfter Fayence. Daß dieſe auch von den

Abb. 232. Rijksmuſeum, Amſterdam. Br. 42 cm.

Frieſen ſelbſt als führende Ware beurteilt wurde, zeigt ein Reklameſervierbrett aus frieſiſcher Fayence mit der Aufſchrift: »Viele Sorten von Delfter Porzellan und andere Töpferwaren zu verkaufen bei Keimpe D. Vlasbloem« ⟨Abb. 277⟩. Dieſes 1780 datierte Stück iſt ein charakteriſtiſches Beiſpiel für die frieſiſche Fayencemalerei. Hart und unvermittelt heben ſich die Einzelheiten voneinander ab. Bezeichnend für den frieſiſchen Stil ſind auch die ſchematiſch geſchichteten Wolken dieſer Verzierung. Etwas reicher, aber doch in derſelben harten Weiſe iſt ein Teller mit der Geſchichte Loths von Jan Eelkes im Jahre 1779 bemalt ⟨Abb. 278⟩. Es iſt dabei zu beachten, daß die

Rückſeite dieſer Teller nicht mit Zinnglaſur, ſondern mit einer durchſichtigen Bleiglaſur überzogen iſt. Wir haben es hier alſo mit einer Art zu tun, die zwiſchen der feineren und der mehr volkstümlichen Ware ſteht, welche ich im folgenden Abſchnitt behandle.

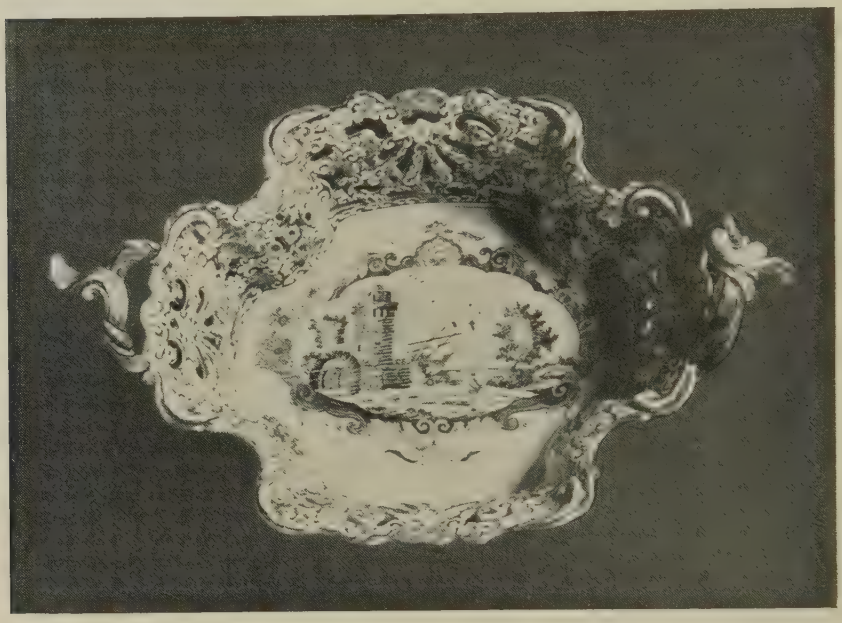


Abb. 233. Rijksmuſeum, Amſterdam. Marke F. Br. 33 cm.

12. Lemmer Schüſſeln und Bauernware.

Zur ſelben Zeit, als die Delfter Fayenceinduſtrie die feinſte und ſchönſte Ware hervorbrachte, wurden auch einfachere Produkte gemacht, die für Bauern und kleine Bürgersleute beſtimmt waren. Jahreszahlen ſind auf dieſer groben Fayenceſorte äußerſt ſelten, wir können nur aus einigen darauf dargeſtellten Perſonen oder Ereigniſſen die jeweilige Entſtehungszeit feſtſtellen. Dieſe Fayenceſorte ſchließt an die italieniſch-niederländiſche Tradition an, die ich im erſten und zweiten Abſchnitt dieſes Kapitels beſprach, entwickelte ſich unabhängig von der Delfter Porzellanimitation und hielt zähe an den alten Dekorationsmotiven feſt. Sie iſt alſo dem Urſprung nach älter als die

Delfter Ware und hat ſie auch überdauert, indem ihre Produktion bis zu Beginn unſeres Jahrhunderts fortbeſtand.

Schon einige Male habe ich darauf hingewieſen, wie um 1650 eine Trennung eintrat zwiſchen den Werkſtätten, in denen man ſich

Abb. 234. Rijksmuſeum, Amſterdam. H. 43 cm.

auf die Imitation des chineſiſchen Porzellans verlegte und jenen, die nach der italieniſchen Methode weiter arbeiteten. In den letzteren wurden Flieſen und Schüſſeln hergeſtellt. Wie ein ſolcher Betrieb ausſah, zeigt uns Abb. 279, welche einen Blick in die frieſiſche Werkſtatt in Bolsward im Jahre 1737 gewährt. Schon an der Art, wie die Schüſſeln links unten auf den Brettern neben dem Ofen aufgeſtapelt ſind, können wir ſehen, daß wir es hier mit Schüſſeln zu

tun haben, die nur an der Innenſeite mit Zinnglaſur überzogen und durch Dreifüße voneinander geſchieden ſind. Die Eindrücke der Dreifußſpitzen mitten in der Verzierung ſind das eigentliche Merkmal dieſer Fayenceſchüſſeln. Sie wurden während des XVII. Jahrh. wie ſchon früher geſagt, an verſchiedenen Orten des Landes verfertigt. Im XVIII. Jahrh. iſt es vor allem Friesland, das ſich neben der Flieſenproduktion auf die Herſtellung dieſer Ware verlegte. Sie iſt

Abb. 235. Rijksmuſeum, Amſterdam. H. 39,5 cm.

für Friesland ſo typiſch geworden, daß niederländiſche Schüſſeln, welche nur auf der Innenſeite mit Zinnglaſur bedeckt ſind, im Volksmunde »Lemmer« Schüſſeln heißen, nach dem frieſiſchen Ausfuhrhafen De Lemmer. Oft werden ſie auch Makkumer Schüſſeln genannt, nach der Fayencewerkſtatt von Makkum in Friesland, die bis auf den heutigen Tag in Betrieb iſt. Die Zahl der Schüſſeln, welche dieſe Werkſtatt jährlich ablieferte, ſtieg von 26208 im Jahre 1719 auf 52688 im Jahre 1820[121]). Die Abb. 280 zeigt eine »Mackom« ſignierte Schüſſel vom Jahre 1722.

Die Dekorationsmotive dieſer Schüſſeln haben ſich, wie ſchon geſagt, durch die Jahrhunderte nur wenig geändert. Es ſind grob gezeichnete Landſchaften, figürliche Darſtellungen, Wappen, Sprüche oder Ornamente. Häufig ſind Bildniſſe der Oranien. Vor allem Wilhelm III. und ſeine Gemahlin Maria Stuart wurden gerne dargeſtellt, als Halbfigur oder als Ganzfigur zu Pferd.

Die Farben der Bemalung ſind entweder blau oder blaugelb und grün; doch kommen auch andere Kombinationen vor, ſo iſt ſchon im XVII. Jahrh. die Zuſammenſtellung violett, gelb und grün nicht ſelten. Wie auf den Flieſen, ſpielt auch auf dieſen Schüſſeln im XVIII. Jahrh.

Abb. 236. Rijksmuſeum, Amſterdam. Dm. 35 cm.

neben Blau das Violett eine große Rolle. Blaßblau und Violett kommen einzeln oder zuſammen vor, ferner werden Gelb, Violett, Blaßblau und Mattgrün kombiniert. So iſt auf der Schüſſel Abb. 281 die Randverzierung violett und gelb, das Mittelmotiv violett, grün und mattblau.

Die große Verbreitung dieſer Schüſſeln veranlaßte einige Forſcher zur Annahme, daß im XVIII. und XIX. Jahrh. die Produktion auch in anderen Provinzen noch rege war. So wird die Schüſſel Abb. 282,

die, nach der verkümmerten Zeichnung zu urteilen, im XIX. Jahrh. verfertigt wurde, als limburgiſch angeſprochen. Der Beweis für dieſe

Abb. 237. Rijksmuſeum, Amſterdam. Marke D. H. 35 cm.

Beſtimmung iſt aber ausſtehend, und Friesland muß am Ende des XVIII. und im XIX. Jahrh. als alleiniges Zentrum dieſer Produktion angenommen werden[122].

Abb. 238. Rijksmuſeum, Amſterdam. H. 42,5 cm.

Neben dieſen ſogenannten Lemmer- oder Makkumer-Schüſſeln gibt es noch eine andere Art grober Fayence, die gewöhnlich den Namen

Bauernware ‹boerengoed› führt. Durch die primitive Art ihrer Dekoration ist sie mit der friesischen Ware verwandt, doch ist sie im

Abb. 239. Rijksmuseum, Amsterdam. Marke G V S. H. 17,8 cm.

Gegensatz zu dieser vollständig mit Zinnglasur überzogen. Das Fehlen der Dreifußspuren zeigt, daß sie in Behältern gebrannt wurde. Es ist auch wahrscheinlich, daß sie meist in Delft als Nebensache hergestellt wurde. Sowohl Material wie Dekoration sind plump und grob, doch kann letztere recht effektvoll sein. Eine Besonderheit ist es, daß

unter den Farben Orange, das ſeit der italieniſierenden Periode ſo ſelten iſt, wieder eine Rolle ſpielt. So iſt der Teller ⟨Abb. 283⟩ mit der Darſtellung einer Flora in Violett, Blau, Orange, Rot und Grün ausgeführt. Die eigenartige Weiſe, in der hier die Baumblätter wie mit einem Schwamm aufgedrückt ſind, finden wir auch auf den ſog. Makkumer-Schüſſeln. Das Rot aber, welches viel auf der Bauern-

Abb. 240. Rijksmuſeum, Amſterdam. Marke J - S. H. 35 cm.

ware vorkommt, wurde nur in Delft ſo gut gemacht. Häufig kommen ſonderbare, brutale Verſtümmelungen von chineſiſchen Muſtern vor, wie auf der Schüſſel Abb. 284, die in Hellgrün, reinem Gelb und Blau mit etwas Braunrot und Violett für die Umrißlinien bemalt iſt. Abb. 285 gibt noch eine vage Erinnerung an die italieniſchen Darſtellungen, die Farben ſind hier Gelb, Rot, Grün, Blau und Violett. Abb. 286 iſt ein Beiſpiel für derben dekorativen Effekt, der durch eine einzige Blume erreicht iſt. Auch an ihr finden wir die ſchon genannten Farben wieder, während die Randverzierung aus gelben Schnörkeln auf abwechſelnd grünem und blauem Grund beſteht. An dem Muſter von Abb. 287 aus dem Ende des XVIII. Jahrh. ſind

die genannten Farben auf braunen Grund geſetzt, in den Schnörkel eingekratzt ſind, wie das auch in der italieniſchen Technik gebräuchlich war ⟨vgl. Abb. 30⟩. Dieſe wenigen Beiſpiele müſſen genügen, obwohl gerade dieſe Bauernware einen beſonders abwechſlungsreichen Dekor

Abb. 241. Rijksmuſeum, Amſterdam. Marke *'t Fortuijn*. Dm. 23,2 cm.

hat. Meiſtens ſind die fünf erwähnten Farben angewandt, aber es kommen auch andere Kombinationen vor, Blau fehlt faſt nie, bald iſt es allein oder zuſammen mit Rot, mit Rot und Grün, mit Rot und Gelb uſw. Von dieſen Farben glücken beim Brennen Blau und Gelb am beſten. Violett wird meiſt geſprenkelt, manchmal auch ſchwärzlich; Rot meiſt ſtumpf oder bräunlich; Grün kann verſchiedene Nuancen bekommen. Was die Muſter anbetrifft, iſt es bemerkens-

wert, daß der italieniſche Cupido ſeine Wanderung bis an das Ende der niederländiſchen Fayence fortſetzte.

Im Anſchluß an die Bauernware müſſen auch noch einige andere volkstümliche Produkte aus der letzten Zeit der Fayenceinduſtrie genannt werden. In erſter Linie die Sirupkannen und Salbtöpfe, die

Abb. 242. Rijksmuſeum, Amſterdam. Marke **D**. H. 28 cm.

bis zum Beginn unſeres Jahrhunderts zum feſten Inventar jeder Apotheke gehörten ⟨Abb. 288⟩. Der Siruptopf kommt in der Zunftverordnung von 1654 als Meiſterſtück für das Fayencedrehen vor, er galt alſo ſchon damals als einer der gebräuchlichſten Gegenſtände. Die Kartuſchen mit zwei Pfauen und einem Cherubkopf, die das ſtändige Dekorationsmotiv dieſer Apothekertöpfe ſind, ſtehen, wenn auch nicht direkt mit der italieniſchen Fayence, ſo doch mit dem früheſten »Delfter Porzellan« in Verbindung. Die meiſten Exemplare

dieſer Gattung, die in großer Anzahl auf uns gekommen ſind, ſtammen aber aus dem Ende des XVIII. Jahrh., und viele werden ſogar aus dem XIX. Jahrh. ſein. Dasſelbe iſt der Fall mit den großen Tabakstöpfen, die noch heute in einzelnen Läden in Gebrauch ſind ‹Abb. 289›.

Abb. 243. Rijksmuſeum, Amſterdam. Marke **LPK**. H. 16 cm.

Dieſe Töpfe, auf denen die auf den Tabakhandel anſpielende Verzierung faſt ausnahmslos blau ausgeführt iſt, wie bei den Apothekertöpfen, haben immer einen Meſſingdeckel, weil bei dem ſtändigen Öffnen ein Fayencedeckel zu unpraktiſch wäre.

Noch zahlreicher als dieſe Gebrauchsgegenſtände ſind die Propagandateller erhalten, die am Ende des XVIII. Jahrh. von den Parteigängern der Oranier verbreitet wurden. Die Delfter Töpferware hat oft im Dienſte der Sache der Oranier geſtanden [123]›. Schon das Porträt

von Prinz Willem I. von Oranien kommt auf Fayenceſchüſſeln und Flieſen vor. Prinz Maurits wurde mehr als einmal auf Flieſengemälden dargeſtellt, ebenſo Frederik Hendrik. Von Willem II. und deſſen Gemahlin haben wir Bildniſſe auf Tellern und Flieſen, und die

Abb. 244. Rijksmuſeum, Amſterdam. Dm. 26,1 cm.

Darſtellungen von Willem III. vom Kind bis zum König ſind Legion ⟨Abb. 83, 65, 62⟩. Auch Willem IV. wurde etliche Male auf Schüſſeln gemalt, ſogar mit Gemahlin und Kindern auf ein und derſelben Schüſſel. Teller mit dem Bilde von Willem V. und ſeiner Gemahlin ſind in ſolcher Menge da, als ob man damit die Gegner hätte verblüffen wollen. Ja, es ſcheint, als ob die Delfter Werkſtätten nicht genügten, um dem Bedarf entgegenzukommen, denn viele dieſer Propa-

gandateller ſind nicht mehr in Delfter Fayence, ſondern in engliſchem Steingut hergeſtellt. Der Umſtand, daß der Kampf für die Oranier von England unterſtützt wurde, mag hier mitbeſtimmend geweſen ſein. Immerhin geht daraus hervor, daß am Ende des XVIII. Jahrh.

Abb. 245. Rijksmuſeum, Amſterdam. Marke . Dm. 23,3 cm.

die Delfter Fayence den Markt keineswegs mehr beherrſchte. Sie war denn auch arg in Verfall geraten, und die Oranierteller dieſer Zeit gehören zum Schlechteſten, was Delft hervorgebracht hat ⟨Abb. 290⟩. Das Weiß iſt aſchgrau geworden, die Farben ſind unrein, die Zeichnung iſt minderwertig. Aus dieſer Zeit ſtammen auch eine große Anzahl dicker, plumper Teller, auf die mit blauer oder violetter Schrift ein Kirchweih- oder Heiratsſpruch in ſtümperhaften Verſen

geſchrieben iſt. Das Gedicht iſt von einem mageren Kranz aus verkümmerten Blumen oder Blättern und einem breiten gelben Kreis umſchloſſen. Dieſer Kreis fehlt ſelten auch auf den Oraniertellern.

* * *

Im XIX. Jahrhundert konnte ſich die Delfter Fayenceinduſtrie nur noch ausnahmsweiſe zu einer künſtleriſchen Leiſtung aufſchwingen. Als Beiſpiel eines ſolchen Verſuches mag die große Schrankgarnitur ⟨Abb. 291⟩ der Firma J. van Putten und Co. angeſehen werden, die um die Mitte des Jahrhunderts entſtanden ſein mag. Sie iſt eine treue Nachahmung einer groben japaniſchen Garnitur von ſogenanntem Imari-Porzellan aus ungefähr derſelben Zeit. Der Grund iſt mit kaltem Blau und hartem Rot bemalt. In den ſchwarz umrahmten Darſtellungen findet ſich neben dieſen Farben auch Gold, Grün und Violett.

VIII. Kapitel.

Die Werkſtätten und ihre Marken.

Es iſt Havard geglückt, die Namen von mehr als 700 Perſonen feſtzuſtellen, die in der Fayenceinduſtrie tätig waren, und allein in

Abb. 246. Rijksmuſeum, Amſterdam. Signiert Pieter van der Hoeven. Br. 28 cm.

Delft mehr als 25 Werkſtätten mit Namen aufzuzählen. Auch konnte er von verſchiedenen Fabriken nachweiſen, wer im Laufe der Zeit die Eigentümer waren, und welche Meiſter darin gearbeitet hatten.

Ferner hat er die Marken der ihm bekannten Delfter Fayencen gesammelt. Indem er diese Feststellungen kombinierte, konnte er die Fehler Demmins verbessern und dem Verzeichnis, welches Jacquemart von den Werkstätten aufgestellt hat, eine große Anzahl beifügen.

Abb. 247. Rijksmuseum, Amsterdam. Datiert 1767. H. 21,1 cm.

In seinem Eifer ist er aber zu weit gegangen und hat dadurch der Wissenschaft neben viel Nutzen auch viel Schaden gebracht. Die Marken bestehen nämlich zum großen Teil aus Monogrammen, und weil sie viel geringer an Zahl sind als die von Havard gefundenen Namen, war es nicht schwer, die meisten mit einem dieser Namen zu belegen. Havard achtete dabei aber mehr auf das Passen der Monogramme zu den Namen, als auf die Zeitfolge der Stile im Dekor. Dadurch hat er sich mehr als einmal beim Deuten einer Marke um einige Generationen geirrt, und oft sind seine Deutungen

recht geſucht. Der Wert der Marken iſt überdies viel geringer als Havard es dargetan hat. Die beſten Stücke haben oft keine Marke, während die häufigſten und am ſicherſten beſtimmbaren Marken der ſchlimmſten Verfallzeit angehören. Eine Marke kann ein Werkſtatt=

Abb. 248. Rijksmuſeum, Amſterdam. Marke L. H. 29 cm.

zeichen und ſomit für eine große Spanne Zeit gültig ſein, wäh=rend welcher die Werkſtatt in verſchiedenen Händen war, und die Qualität der Ware ſtarke Veränderungen durchmachte. Im günſtigſten Fall kann die Marke das Zeichen eines beſtimmten Werkſtattinhabers ſein, doch kann dieſer verſchiedene Meiſter nacheinander in ſeinem Dienſt gehabt haben. Endlich kann die Marke das Zeichen eines Meiſters ſein, doch kann dieſer nacheinander in verſchiedenen Werk=

ſtätten gearbeitet haben. Die Inhaber der Werkſtätten wechſelten ſehr oft, ſo daß der Anteil in einer Werkſtatt beinahe wie eine moderne Aktie verkauft wurde. Oft hatte ein Beſitzer Anteil in verſchiedenen Werkſtätten. Dazu kommt noch, daß, wie aus Zeugen-

Abb. 249. Rijksmuſeum, Amſterdam. Dm. 34,5 cm.

ausſagen hervorgeht, die Marken gegenſeitig nachgemacht wurden, ſie geben uns alſo wenig Anhaltspunkte, und beſſer als durch dieſe irreführenden Hieroglyphen können wir uns durch ein ſtilkritiſches Urteil leiten laſſen. Wenn ich in der folgenden Überſicht der wichtigſten Werkſtätten dennoch einige Marken aufzähle, geſchieht dies mehr, weil ich nicht mit einer beſtehenden Tradition vollkommen brechen will, als weil ich glaube, daß ſie den Sammlern von großem Nutzen ſein können.

Abb. 250. Rijksmuſeum, Amſterdam. H. 55 cm.

Nach dem gegenwärtigen Stand der Wiſſenſchaft zu urteilen, gab es vor 1600 in den nördlichen Niederlanden Fayencewerkſtätten in Middelburg, Haarlem, Delft, Amſterdam, Dordrecht und Harlingen.

In Middelburg eröffnete im Jahre 1564 Joris Andriesz aus Antwerpen, wahrſcheinlich ein Sohn des mehrgenannten Guido Andries, eine Werkſtatt. Sein Betrieb wird auch in den darauffolgenden Jahren

bis 1568 erwähnt. Neben ihm wird Adriaen Ingelsz als Fayencetöpfer genannt. Einem dieſer beiden Meiſter dürfen wir wohl die Salbtöpfe der dortigen Kloſterapotheke zuſchreiben ⟨Abb. 1⟩[124].

In Haarlem verlegte ſich nach der Ausſage von Karel van Mander

Abb. 251. Rijksmuſeum, Amſterdam. Dm. 36 cm.

ſchon Cornelis Hendricksz Vroom, der kurz nach 1566 geſtorben iſt, auf die Fayencetöpferei. Von etwa 1571 bis 1600 leitete in Haarlem Cornelis Lubbertsz, der ſich »Galeybacker« nannte, eine wie es ſcheint anſehnliche Werkſtatt[125]. Ich glaube aus den Akten ſchließen zu dürfen, daß ſie bis 1598 in der »Cleyne Houtſtraat« gelegen war. In dieſem Jahre verkaufte er ſein Haus dem Antwerpener »Galeybacker« Hans Barnaert Vierleger und verlegte ſeine eigene Werk-

ſtatt nach der Bakeneſſegracht. Vielleicht ſtand in ſeinem Dienſte Adriaen Bogaert, der 1572 anläßlich Haarlems Einnahme durch die Spanier genannt wird, und vermutlich ebenfalls Antwerpener war[126].

Dr. H. E. van Gelder brachte eine ſchöne, farbig dekorierte Schüſſel

Abb. 252. Rijksmuſeum, Amſterdam. Marke . Dm. 22,5 cm.

im Britiſh Muſeum mit dem Monogramm C L und der Jahreszahl 1583 mit Cornelis Lubbertsz in Verbindung[127]. Ebenfalls die Signatur C L 1582 trägt ein Schüſſelfragment mit einem Löwen im Rijksmuſeum zu Amſterdam. Obwohl, wie ich ſchon früher bemerkte, eine ſolche Kombination leicht irreführen kann, hat ſie in dieſem Falle doch etwas für ſich. Weniger Glauben ſchenke ich aber Van Gelders Zuſchreibung einer Schüſſel und zweier Flieſengemälde im Rijksmuſeum,

Amſterdam, mit dem Monogram $\frac{V}{H\,B}$ und den Daten 1601 und 1606 an obgenannten Hans Barnaert Vierleger[128].

Ein anderes bedeutendes Unternehmen muß zwiſchen 1597 und

Abb. 253. Rijksmuſeum, Amſterdam. Marke HB und K. Datiert 1753. Dm. 25 cm.

1605 Jan Claesz an der »Oude Gracht« zu Haarlem geführt haben. Aus den Haarlemer Dokumenten wiſſen wir ferner, daß der Fayencetöpfer Harman Pietersz ſeinen Betrieb nach Delft verlegte, ein Vorbild, dem andere nachfolgen ſollten.

Dieſer Harman Pietersz ließ ſich ſchon 1584 in Delft nieder. Wahrſcheinlich war er der erſte, der den Fayencebetrieb in Delft aufnahm.

Bald nachher treffen wir die Namen Egbert Huygens Sas und Pouwels Bourſeth, welch' letzterer Franzoſe und wahrſcheinlich aus Rouen war, weil er ſein Haus »Rouaan« nannte[129].

In Amſterdam arbeitete ſpäteſtens von 1584 an der Antwerpener

Abb. 254. Rijksmuſeum, Amſterdam. Signiert J. v. Duijn. Dm. 34,4 cm.

Carſtiaen van den Abeele, der in den Dokumenten »Spaniſcher Schüſſelbäcker« genannt wird. Er hatte ſeine Erziehung genoſſen in der berühmten Fayencewerkſtatt von Jan Boghaert zu Antwerpen, deſſen Sohn ebenfalls nach Amſterdam gekommen zu ſein ſcheint[130].

Von Dordrecht wiſſen wir nur, daß ſich der Antwerpener Jan Heyndriks dort 1586 als Fayencetöpfer niederließ[131].

In Harlingen beſaß Steffen Gunter der Alte 1598 eine Fayencewerkſtatt[132].

Vom Anfang des XVII. Jahrh. an nimmt im ganzen Lande die Zahl der Fayencewerkstätten stark zu, und wir können ihr Bestehen feststellen: in Haarlem, Harlingen, Delft, Rotterdam, Leiden, Hoorn, Enkhuizen, Leeuwarden, Utrecht, Gouda und Dordrecht.

Abb. 255. Rijksmuseum, Amsterdam. Marke KI. Dm. 35 cm.

Haarlem, wenn auch bald von Delft und Rotterdam überflügelt, hatte bis zum Ende des XVII. Jahrh. ansehnliche Werkstätten in Betrieb, und der Magistrat schützte ihre Produktion 1597 durch ein Verbot gegen die Einfuhr fremder Ware[133].

Lubbert Cornelisz setzte von 1600 bis 1609 die Werkstatt seines Vaters Cornelis Lubbertsz an der Bakenesslergracht fort, nachher ist

ſie vermutlich von Wouter Dircxsz übernommen worden. Im Jahre 1655 ſtand ſie unter der Leitung von Olivier Hillebrantsz.

Willem Jansz Verſtraten führte von ca. 1625 an die wichtige »Porzellanbäckerei« am Beguinenhof[134]. Als dieſen 1643 ein Schlag-

Abb. 256. Rijksmuſeum, Amſterdam. Marke **LPKan**. Dm. 34,5 cm.

anfall traf, überließ er ſie ſeinem Sohne Gerrit Willemsz Verſtraten; er erholte ſich aber wieder und gründete nun eine neue Werkſtatt am Spaarne, wo er noch bis 1655 arbeitete. Die Konkurrenz zwiſchen Vater und Sohn entfachte die für uns ſo intereſſanten Prozeſſe, auf die ich in einem früheren Kapitel anſpielte. Nach dem Tode des Sohnes, Gerrit Willemsz, wurde die Werkſtatt am Beguinenhof zuerſt von 1657

bis 1663 durch ſeine Witwe und von 1663 bis 1682 durch Jacob Pietersz 't Kind weitergeführt.

Der Haarlemer Fayencemaler Michael van Eems, von dem wir einige ſignierte Werke kennen, wie z. B. die große 1661 datierte Schüſſel ⟨Abb. 89⟩ mit der Anſicht der Kathedrale von Haarlem, ſiedelte 1666 nach Delft über.

Im Jahre 1671 wurde zum andern Male ein Erlaß verkündet, daß keine Tonware mehr von auswärts in die Stadt Haarlem ge=

Abb. 257. Rijksmuſeum, Amſterdam. Marke **H B**. L. 22,5 cm.

bracht werden dürfe. Den Porzellanbäckern von Haarlem wurde 1685 dieſelbe Steuerfreiheit gewährt wie den Delftern; trotzdem ſcheint am Ende des Jahrhunderts die Fayenceinduſtrie in Haarlem erloſchen zu ſein.

In Harlingen ſehen wir im XVII. Jahrh. die Werkſtatt von Steffen Gunter noch in Tätigkeit. Im Laufe des Jahrhunderts kommen noch einige andere dazu[135]⟩.

Im Jahre 1612 wird zum erſtenmal eine Fayencetöpferei in Rotterdam erwähnt. Hier ließ ſich nämlich Pieter Hermansz Valckenhoff nieder, ein Sohn von dem eben erwähnten Harman Pietersz aus Haarlem. So hatte das Haarlemer Gewerbe über Delft auch Rotterdam

Abb. 258. Rijksmuſeum, Amſterdam. Marke **W v d B**. H. 30,5 cm.

erreicht. Bald tauchen in Rotterdam auch andere Fayencetöpfer auf. 1611 Hendrick Gerritsz van den Heuvel, der aus 's-Hertogenboſch ſtammte, und die Werkſtatt »De Berg Sion« gründete, eine der bedeutendſten aus der erſten Hälfte des XVII. Jahrh.[136]). Claes Jansz Wijtmans eröffnete 1614 ſeine »porcelainbackerij«. In dieſem Jahre finden wir

ſchon vier Fayencetöpfereien in Rotterdam, und ihre Zahl wächſt bis 1642 zu elf. Es wurden Geſchirr und Flieſen hergeſtellt, aber letztere waren bald das Hauptprodukt.

In Amſterdam haben im Anfang des XVII. Jahrh gleichzeitig verſchiedene Fayencetöpfer gearbeitet, deren Werkſtätten ſich um das alte Karthäuſerkloſter gruppierten. Zu den anſehnlichſten gehörte Haye

Abb. 259. Rijksmuſeum, Amſterdam. Marke **H V H**. Br. 27,5 cm.

Esdré aus Jeverland, der etwa von 1626 bis 1650 eine blühende Schüſſel- und Flieſenbrennerei führte. Ihm kann ein Flieſengemälde im Rijksmuſeum in Amſterdam zugeſchrieben werden, das ſich früher an ſeiner Wohnung bei dem Karthäuſerkloſter befand. Dargeſtellt iſt die Seeſchlacht bei Duins, wo 1639 die zweite ſpaniſche Armada von den Holländern beſiegt wurde.

In den vierzigern Jahren iſt, nach Esdré, Jan Eydes der führende Fayencetöpfer in Amſterdam geweſen. Vielleicht war es in ſeinem Ofen, wo einige mit Wappen verzierte Teller verunglückten, die als zuſammengebackener Klumpen in Amſterdam ausgegraben wurden ⟨Abb. 77⟩. Ihre Entſtehung in Amſterdam iſt durch den Umſtand

Abb. 260. Rijksmuſeum, Amſterdam. Marke **D**. H. 41 cm.

verbürgt, daß ſie als verunglücktes, unverkäufliches, alſo direkt vom Ofen weggeworfenes Gut, in Amſterdam gefunden worden ſind, während ihre Datierung vor 1644 aus den Fundumſtänden hervorgeht[137].

Intereſſant iſt das Patent, das 1650 Nathaniel Evens in Amſterdam verliehen wurde »zum Praktizieren ſeiner neuen Erfindung, verſchiedene kleine Porzellanarbeiten zu machen, wie Kännchen, Fläſchen uſw.«[138].

Abb. 261. Rijksmuſeum, Amſterdam. Signiert J. v. Duijn. H. 43,5 cm.

Um die Mitte des XVII. Jahrh. iſt in Amſterdam auch die Werkſtatt »De oude Prins« errichtet worden. Im Anfang wurden hier jedenfalls neben Flieſen, auch Schüſſeln gemacht, aber bald ſcheint die Flieſenproduktion Hauptſache geworden zu ſein. Dieſe Werkſtatt hat bis in das XIX. Jahrh. exiſtiert[139].

Flieſenbrennereien gab es am Ende des XVII. und XVIII. Jahrh. in Amſterdam noch mehrere, ſo etwa ſeit 1674 die Werkſtatt von Willem Cornelisz van der Kloet an der Prinſengracht. Signierte Flieſengemälde aus dieſer Werkſtatt finden ſich bis nach Portugal[140].

In Leiden ließ ſich 1614 der Delfter Töpfermeiſter Cornelis Rochusz van der Houck nieder und arbeitete hier bis etwa 1631. Es werden aber auch nach dieſem Jahre ſo viele Fayencetöpfer in Leiden erwähnt, daß wir annehmen dürfen, daß hier ununterbrochen bis

nach 1675 gearbeitet wurde[141]). Von 1647 bis 1675 war Adriaen van Renſema hier Leiter einer Werkſtatt[142]).

In Hoorn war 1616 der Fayencetöpfer Jan Lourisz Vogel anſäſſig. In ſeinen Dienſt trat ein Meiſterknecht aus Delft, Thomas Jansz. Letzterer arbeitete ein Jahr ſpäter ſelbſtänding in Enkhuizen[143]).

In Utrecht erhielt Jan Gerritsz van Overmeer 1661 ein Patent,

Abb. 262. Rijksmuſeum, Amſterdam. H. 31,5 cm.

»um auf dem Stadtwall hinter Sankt Marien zu brennen verſchiedene Sorten von Steinſchüſſeln und dergleichen (auch in der Manier von Porzellan) runde oder ſtehende Pfeiler für Kamine und anderes mehr«[144]). Auch Claes Wijtmans und ſein Sohn aus Rotterdam erlangten 1629 ein Patent für ſechs Jahre, welches ſie ermächtigte, in Utrecht »weiße Bankettſchüſſeln, Porzellannachahmungen und dergl.« zu verfertigen. Es iſt fraglich, ob dieſes zweite Unternehmen zuſtande kam. Overmeer's Werkſtatt war aber bis ins XVIII. Jahrh. in Betrieb[145]). Es iſt anzunehmen, daß von Anfang an Flieſen ihr Hauptprodukt war.

In Leeuwarden war vermutlich von 1616—1621 Simon Toenis van der Pijpe tätig, der ſpäter Beſitzer einer Harlinger Werkſtatt wurde[146]).

Abb. 263. Rijksmuſeum, Amſterdam. Marke . H. 16 cm.

In Gouda erhielt 1621 Willem Jansz aus Rotterdam ein Monopol auf 16 Jahre für das Anfertigen von »Geleyerswerk ende alrehande Manieren van naegemaecte porceleynen« (Fayence und auf jede Art nachgeahmtes Porzellan). Nach Ablauf dieſer Friſt ſcheint man mit der Werkſtatt nach Dordrecht übergeſiedelt zu ſein. Erſt 1659 gründeten dann Frederick Steenwyck und Jacob van der Tocht in Gouda eine neue »porceleyn backerie« und erhielten dafür 1660 ein Patent. Die Produkte dieſes Unternehmens wurden 1667 von Van Bleyswijck als grob qualifiziert. Bis 1683 werden Fayencearbeiten in Gouda erwähnt[147]).

Von Dordrecht ist bekannt, daß die Fayencetöpfer aus Gouda um 1636/41 dahin zogen. Im Jahre 1648 kauften die Amsterdamer Fayencebäcker Carstiaen van den Abeele und Jan Eyssen in Dordrecht ein Haus, um dort eine neue Werkstatt zu gründen.

In Gorinchem besaß Jacob Claesz Wijtmans eine Fliesenwerkstatt, er war hier von vor 1650 und vermutlich bis nach 1670 tätig [147a].

Abb. 264. Gemeente Museum, Den Haag. Marke AP. H. 14,5 cm.

In Delfshaven errichteten 1641 die Rotterdamer Dullaert, Sonnevelt und De Lindt eine Fliesenwerkstatt, die bis nach 1653 existierte. Im Jahre 1683 ließ sich hier der Delfter Meister Johannes Groen als Fliesenmacher nieder. Ihm folgte 1698 Bartholomeus van der Kloet aus Amsterdam nach, der 1701 die Werkstatt an Pieter Toorn aus Rotterdam verkaufte [148].

Diese Aufzählung hat den Zweck zu beweisen, daß sich die Fayenceindustrie nicht gleich in Delft konzentrierte. Auch nach der Zentralisierung blieben noch an den meisten der erwähnten Orte Be-

triebe beſtehen, es kamen ſogar Makkum und Bolsward hinzu und vielleicht noch andere Orte, wofür uns bisher die Dokumente fehlen.

Von den erſten Fayencetöpfereien in Delft, wie die von Harman Pietersz, Egbert Huygensz Sas und Pouwels Bourſeth, die im Anfang des XVII. Jahrhunderts arbeiteten, erfahren wir aus den Dokumenten, daß ſie Schüſſeln herſtellten, letzterer auch Flieſen. Die ebenfalls angeführten »Goutsblomkens«, »ſchoone tulpen« und »bloem-potten« werden ſich wohl auf den Dekor und nicht auf die Gattung beziehen ⟨Abb. 41, 13, 14⟩. Wir haben es hier ſicher noch mit Ware nach italieniſch-ſpaniſcher Art zu tun, wie auch eine in Delft ausgegrabene und 1622 datierte Schüſſel zu beweiſen ſcheint, die zwar an beiden Seiten mit Zinnglaſur überzogen, aber ſonſt noch ganz im italieniſchen Stile dekoriert iſt[148a]⟩. Es iſt intereſſant, in dieſem Zuſammenhang zu erfahren, daß ſich noch 1611 ein Antwerpener Fayencemaler Michel Nouts in Delft niederließ[149]⟩.

Abb. 265. Rijksmuſeum, Amſterdam. H. 33,2 cm.

Die Fayencetöpfer fühlten ſich mit Recht und wahrſcheinlich von Anfang an als etwas Beſſeres als die gewöhnlichen Töpfer, wir können denn auch in verſchiedenen Städten feſtſtellen, daß ſie nicht in der gleichen Zunft aufgenommen wurden, ſondern in die der Maler, die

Sankt-Lukas-Gilde. Sowohl in Haarlem, Rotterdam als in Delft bekleideten die Fayencetöpfer neben den Kunſtmalern die höchſten Funktionen in der Zunft. Wir wiſſen, daß in Haarlem 1651 und 1657 ein Fayencetöpfer Dekan der Sankt-Lukas-Gilde war[150]. In Rotterdam war vermutlich von 1641 ab immer ein Fayencetöpfer eines der Vorſtandsmitglieder der Sankt-Lukas-Gilde[151]. In Delft

Abb. 266. Rijksmuſeum, Amſterdam. H. 12,6 cm.

wurde 1648 die Mitgliederzahl des Vorſtandes von vier auf ſechs erhöht, wovon zwei dem Fayencegewerbe angehören mußten[152].

Die Delfter Sankt-Lukas-Gilde wurde erſt 1611 gegründet, und von Anfang an gehörten die Fayencekünſtler dazu. Van der Burgh nimmt auf Grund ſeiner Unterſuchungen an, daß ſich in den erſten zwei Jahren 8 Meiſter aus dem Fayencegewerbe einſchreiben ließen[153].

Ein Erlaß von 1661 bringt eine Erweiterung der Zunft, indem von nun an nicht nur die Fayencetöpfer aufgenommen werden, ſondern auch die »Porzellanbäcker und Porzellan- und Fayencekäufer«[154], ferner jene Werkſtattbeſitzer, die ſelbſt des Gewerbes unkundig, die Leitung der Arbeiten einem Zunftmeiſter überlaſſen mußten.

Um Zunftmeiſter zu werden, mußte man eine Lehrzeit von vier,

ſpäter ſechs Jahren durchlaufen. Darauf folgte eine Prüfung, die für den Dreher darin beſtand, daß er eine Sirupkanne ‹Abb. 34, 288›, eine Salatſchüſſel und ein Salzfaß mit Fuß drehte, ferner 30 kleine Teller innerhalb einer beſtimmten Zeit. Der Maler mußte ſechs Schüſſeln von der größten Sorte und eine große Fruchtſchale bemalen.

Die Entwicklung der Induſtrie in Delft kann daraus ermeſſen werden, daß in den Jahren 1613—1650 durchſchnittlich pro Jahr nur

Abb. 267. Sammlung Vis, Amſterdam.

ein neuer Meiſter in die Zunft aufgenommen wurde, von 1650 bis 1660 durchſchnittlich zwei. Das Jahr 1661 bringt einen Rekord mit zehn neuen Meiſtern als Folge des obenerwähnten Erlaſſes. Zieht man aber die durch dieſen Erlaß entſtandene Erweiterung des Kreiſes der Aufnahmefähigen in Betracht, ſo iſt die Durchſchnittszahl der neu aufgenommenen nach dieſem Jahre nicht größer als vorher.

Die Zahl der gleichzeitig arbeitenden Werkſtätten in Delft war nach dem Zeugnis des Stadtbeſchreibers Van Bleyswyck um 1670 auf 28 geſtiegen[155]. Da um 1650 erſt 8 bis 10 Werkſtätten in Betrieb waren, muß ſich das ſtarke Anwachſen auf die Jahre zwiſchen 1650 und 1670 verteilen. In der hiſtoriſchen Überſicht wies ich darauf hin, daß die neue

Blüte gerade in dieſen Jahren wahrſcheinlich mit dem verminderten Porzellanimport aus China zuſammenhing. Die Urſache für den Aufſchwung die Van Bleyswyck im Rückgang der Delfter Bierbrauerei und den dadurch zur Verfügung ſtehenden Gebäuden ſieht, iſt meiner Anſicht nach weniger wichtig, wenn auch die Fayencetöpfer die leeren Gebäude für das Gewerbe benutzten. Im Jahre 1680 waren von den

Abb. 268. Rijksmuſeum, Amſterdam. Br. 30,5 cm.

früheren 100 Brauereien noch 15 in Betrieb. Die in den leeren Brauereien eingerichteten neuen Fayencewerkſtätten übernahmen mit dem Gebäude auch den Namen der Brauerei. Schon vor 1600 waren die Brauereien »De Roos« und »De Bijl« aufgehoben, von 1600 bis 1640 folgten dann »De Sterre«, »De Paeuw«, »De drie Klokken«, »De Klaeuw«, »De metale Pot«, »De Schenkan«, »De Ham«, »De Diſſel«. Im Jahre 1645 folgte »De Griekſche A«. Alle dieſe Namen treffen wir als Benennung von Fayencewerkſtätten wieder an. Nur wenige führten einen Namen, der auf den Fayencebetrieb ſelbſt Bezug

hat, z. B. »De porceleyne Fles«, »De Lampetkan« (Waſſerkrug), »De porceleyne Schotel«, »Het gecroond Porceleyn«.

Es iſt anzunehmen, daß jede Werkſtatt ihre Marke hatte, die aber wohl mit jedem neuen Inhaber oder mit jedem neuen Meiſter wechſelte. Erſt mit der Zeit wurden einige zu bleibenden Fabriksmarken im modernen Sinne.

Einen feſten Anhaltspunkt zur Beſtimmung der Werkſtatt geben

Abb. 269. Gemeente Muſeum, Arnhem.
Mittlere Vaſe: Delfter Fayence, Marke **IVD**. H. 30,5 cm.
Äußere Vaſen: Chineſiſches Porzellan. H. 25,7 cm.

die Marken aber erſt nach 1764, als ein Erlaß das Nachahmen der Zeichen und Marken und das Verändern derſelben verbot.

Wohl war ſchon 1680 eine Regelung vorgenommen worden, wobei einige Meiſter ihre Marken deponierten, aber ſie hatte nur Bezug auf die roten Teekannen und gibt uns daher für die Zuweiſung der Fayence an beſtimmte Meiſter wenig Aufſchluß. Beſtimmungswert hat die Marke auch vor 1764, wenn Meiſterzeichen mit Werkſtattmarken zuſammen auf einem Stück vorkommen. In der am Ende dieſes Kapitels gegebenen alphabetiſchen Überſicht der Delfter Werkſtätten, welche ich mit Benutzung der Aufzeichnungen Van der Burgh's zu-

ſammenſtellte, habe ich die Marken allein aufgenommen, deren Zugehörigkeit zur betreffenden Werkſtatt als ſicher betrachtet werden darf.

Wenn es alſo nur in Ausnahmefällen möglich iſt, die Werkſtätten feſtzuſtellen, in denen die Stücke, die aus der Zeit der Hochblüte der Fayenceinduſtrie auf uns gekommen ſind, verfertigt wurden, ſcheint es mir doch angezeigt, auf einige der hervorragendſten Perſönlichkeiten der Induſtrie jener Zeit etwas näher einzugehen. Ich will mich nicht auf die komplizierten Dynaſtien der Werkſtattbeſitzer, die zum Teil auch Töpfer und Maler waren, mit ihren vielverzweigten

Abb. 270. Rijksmuſeum, Amſterdam.
Links: Delfter Fayence. H. 5 cm. Rechts: Chineſiſches Porzellan. H. 5,5 cm.

Familienbeziehungen und Verſchwägerungen einlaſſen. Einige der für den Beginn der Blütezeit wichtigen Figuren ſtechen von ſelbſt hervor. Dieſen Beginn müſſen wir nach 1654 ſetzen, jenem ſchickſalsſchweren Jahre, als durch die Exploſion eines Pulverſchiffes ein großer Teil der Stadt Delft vernichtet wurde. Einige Fayencewerkſtattbeſitzer ſcheinen vom Unheil nicht getroffen worden zu ſein. So beſaß Dirck van Keſſel von 1638 bis 1663 »De metale Pot«, »Het gecroond Porceleyn« und »De Romein«, von 1647 an auch »De porceleyne Schotel« und im Jahre 1652 ebenfalls »De Paeuw«. Von den Produkten dieſes bedeutenden Unternehmers iſt nichts mit Sicherheit bekannt. Ebenfalls vom Unheil unberührt muß der Meiſtertöpfer Aelbrecht de Keyſer geblieben ſein. Dieſer war um 1642 aus Rotterdam eingewandert und hatte »De twee Scheepjes« gegründet, die von 1642 bis 1667 in ſeinem Beſitz waren. Ihm, ſeinem Sohne Cornelis de Keyſer und ſeinen Schwiegerſöhnen Jacobus und Adriaen Pynacker werden viele von den ſchönſten Arbeiten dieſer Epoche zugeſchrieben, aber ohne daß wir auch darüber Sicherheit haben.

Nicht weniger bedeutend für jene Zeit war Wouter van Eenhoorn. Er rechnete seine Vorfahren zu den Erfindern des »holländischen Porzellans«[156]) und war Gründer und Besitzer oder Teilhaber von vier Werkstätten in Delft. Im Jahre 1655 hatte er zusammen mit Quirinus van Cleynhoven »De porceleyne Fles« und »De Griecksche A« gegründet; 1663 wurde er alleiniger Besitzer der »Griecksche A« und überließ wahrscheinlich bald nachher Quirinus van Cleynhoven »De porceleyne Fles«. Im Jahre 1668 erwarb er mit einem andern Teilhaber »Het hooge Huys« und wieder mit einem andern »De drie vergulde Astonne«. Trotz seiner großen Tätigkeit, die er

Abb. 271. Rijksmuseum, Amsterdam.
Links: Delfter Fayence. Dm. 19,5 cm. Rechts: Chinesisches Porzellan. Dm. 20,5 cm.

bis zu seinem Tode im Jahre 1678 fortsetzte, ist es bis jetzt nicht geglückt, Arbeiten, die von ihm oder unter seiner Leitung gemacht worden sind, nachzuweisen. Wohl scheint dies der Fall bei seinem Sohne Samuel van Eenhoorn, der in »De Griecksche A« sein Nachfolger wurde (1678—1687). Ihm werden mit ziemlicher Sicherheit einige schöne Arbeiten mit chinesischer Dekoration zugeschrieben (Abb. 101).

Quirinus van Cleynhoven und Jacobus Pynacker, welch' letzterer erst der Werkstatt »De porceleyne Schotel« und später »De vergulde Blompot« vorstand, traten 1683 als Vertreter von 17 Töpfermeistern auf, um Steuerfreiheit für das Brennholz zu erlangen[157]).

Joris Mes gehörten von 1661 bis 1691 die Werkstätten »'t Fortuyn« und »'t Hart«. Seinen Namen tragen einige mit besonderer Sorgfalt verfertigte Stücke.

Der Küfer Jacob Wemmersz Hoppesteyn war von 1657 an

Teilhaber an »'t Bijltje« und 1659 an »'t Jonge Moriaenshooft«; von 1664 bis zu ſeinem Tode im Jahre 1671 war er alleiniger Beſitzer der letztgenannten Werkſtatt. Die ihm von Havard zugeſchriebenen Arbeiten ⟨Abb. 115, 116⟩ können ſchwerlich zu ſeinen Lebzeiten entſtanden ſein. Wohl ſind ſie im Stil denen ſeines Sohnes verwandt, des Malermeiſters Rochus Hoppeſteyn, der bis 1692 an der Spitze von »t' Jonge Moriaenshooft« ſtand, und dieſe Werkſtatt mit »'t Oude Moriaenshooft« vereinigte. Dieſer Rochus gehört zu den Koryphäen der Delfter Fayencekunſt ⟨Abb. 112, 118, 119⟩.

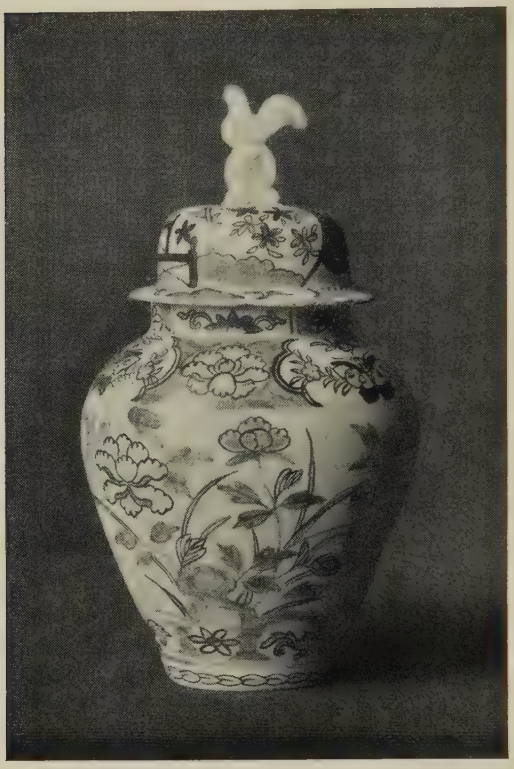


Abb. 272. Gemeente Muſeum, Arnhem. Japaniſches Imariporzellan mit Deckel von Delfter Fayence. H. 26,6 cm.

Noch ſei der Töpfermeiſter Gysbrecht Cruyck erwähnt, der von 1660 an mit Willem Cleffius Beſitzer von »De witte Starre«, von 1662 an mit Wouter van Eenhoorn und Willem Cleffius Beſitzer von »De Paeuw« war. Von 1663 an beſaß er auch »De porceleyne Schotel« und von 1644 an »De Diſſel«.

Der eben erwähnte Willem Cleffius, ein Amſterdamer Kaufmann, war außer in den obengenannten Betrieben auch in »'t Hooge Huys« beteiligt.

Dieſe wenigen Beiſpiele genügen, um zu zeigen, wie der Beſitz der verſchiedenen Werkſtätten ineinandergriff und wie verwickelt die Verhältniſſe waren.

Abb. 273. Fayence aus Rotterdam. Victoria- and Albert-Museum, London. Signiert I. Aalmis Rotterd : H. 76 cm.

Die Konkurrenz zwiſchen den Werkſtätten — ſo weit ſie nicht in einer Hand vereinigt waren — muß ziemlich ſcharf geweſen ſein. Dennoch ſcheinen die Zunftvorſchriften während der Blütezeit genügt zu haben, um die Exiſtenz ſo vieler ähnlicher Betriebe nebeneinander zu ermöglichen. Nur ſelten hören wir von ſpeziellen Vereinbarungen zwiſchen den Töpfern oder von Klagen bei Stadt- oder

Abb. 274. Fayence aus Arnhem. Muſée du Cinquantenaire, Brüſſel. Br. 34,2 cm.

Landregierung, die entſprechende Erlaſſe zur Folge hatten. Einige Male ſieht man den Stadtmagiſtrat Vorkehrungen treffen, um das Auswärtsziehen von guten Arbeitskräften zu verhindern. Darauf beziehen ſich Erlaſſe von 1677, 1755, 1760. Um 1680 brachte die neue Erfindung der roten Teekannen die Gemüter in Erregung, und die Provinzialregierung forderte alle Fabrikanten dieſer Ware auf, ihre Marke zu deponieren. Ein gemeinſchaftliches Vorgehen von 17 Töpfermeiſtern im Jahre 1683 hatte, wie wir ſchon ſahen, die Aufhebung der Brennholzſteuer zum Ziel[158]). Im Jahre 1684 wurde durch 22 Delfter Töpfermeiſter ein Verſuch gemacht, ſich die engliſchen Grenzen wieder zu öffnen[159]).

Zu wirklich näherem Zuſammenſchluß kommt es aber erſt mit dem Rückgang der Induſtrie. In einem Kontrakt von 1724 erklären die Delfter Töpfer, daß der ſchlechte Stand des Betriebes nicht durch einen Rückgang des Handels, ſondern durch die Uneinigkeit der Fabrikanten unter

Abb. 275. Fayence aus Arnhem. Rijksmuſeum, Amſterdam. Marke Hahn. Br. 34 cm

ſich verurſacht wird. Daraufhin vereinbart man Preiſe und Rabatte[160]. Im Jahre 1741 nimmt man ſich des infolge des Rückganges eingetretenen Notzuſtandes der Arbeiter an; die Betriebsleiter verpflichten ſich, kein Mal- und Drehwerk perſönlich mehr auszuführen, ſondern dieſes vollſtändig den Arbeitern zu überlaſſen; auch werden die Löhne feſtgeſtellt[161]. Als 1758 das damals öſterreichiſche Brabant durch Steuern die Einfuhr unmöglich machte, wird gemeinſchaftlich, wenn auch vergeblich, in Brüſſel und Wien verſucht, deren Aufhebung zu erreichen. Im Jahre 1759 werden ſämtliche Töpfer vom Stadtmagiſtrat regiſtriert.

Die Not brachte die Fabrikanten dazu, gegenſeitig wenig kolle-

gialiſch vorzugehen. Der ſchon früher vom Magiſtrat getadelte Mißbrauch, Werkſtattmarken von andern nachzuahmen, hat 1764 einen Erlaß zur Folge, wonach jede Werkſtatt ihre Marke deponieren muß, und ohne Erlaubnis keine Veränderung darin anbringen darf. Infolge dieſer Maßregel können wir mit Sicherheit die Marken dieſer letzten

Abb. 276. Fayence aus Schiedam. Gemeente Muſeum, Den Haag. Signiert $\frac{\text{Schiedam}}{\text{A:Klos}}$. Br. 30 cm.

Periode heranziehen, um die Produktion einzelner Betriebe nach Umfang und Qualität zu prüfen.

Dreiundzwanzig Werkſtätten deponierten ihre Marken. Unter dieſen ragte »De porceleyne Schotel«, geleitet von J. van Duyn, durch gute neue Formen und geſchickte Dekoration hervor. Nur »De Griekſche A« unter Jan Theunis Dextra konnte ſich mit ihr meſſen. An Umfang der Produktion ſtanden »'t Bijltje«, »De Klaeuw«, »De Lampetkan« und »De 3 Klokken« an erſter Stelle, aber die Qualität ihrer Ware iſt im allgemeinen gering. Die Zahl der Werkſtätten war ſchon auf vierzehn

zuſammengeſchrumpft, als ſie ſich 1778 einigten, um Preiſe und Arbeitszeit feſtzuſetzen. Nur vier Fabriken überlebten die franzöſiſche Revolution. Eine davon, »De Roos«, die zu den erſten gehörte, die ſich in der Nachahmung des engliſchen Steinguts verſuchte, hatte ſchon vor 1779 die Geſchirrfabrikation aufgegeben und ſich nur noch auf das Herſtellen von Flieſen verlegt. Ein kurzes Leben war, wie es ſcheint, dem neuen Unternehmen von Sanderſon und Bellaert beſchieden, die 1808 »fabrikeurs in zoogenaamd engelſch aardewerk« genannt werden.

»Als ich mich im April 1809 in Delft befand — erzählt der Reiſende P. A. Nemnich —, zählte man daſelbſt nicht mehr als ſechs Plateelbäckereyen ‹Fayencewerkſtätten›, und in jeder zwiſchen 24 und 30 Arbeiter. Wahrſcheinlich iſt die Ware, als die Fabrikation noch in Blüte ſtand, beſſer und ſchöner geweſen, als ſie gegenwärtig erſcheint . . . Die Malereyen mögen in alten Zeiten ganz artig geweſen ſeyn, bey dem jetzigen Plateel ‹Fayence› iſt nichts daran zu bewundern, auch fehlt es dem Weiſſen an Reinheit«[162]).

Von der Steingutherſtellung ſagt er dann weiter folgendes: »Seit einigen Jahren macht man in Delft auch eine Nachahmung des engliſchen Steinzeugs, doch von derſelben Vollkommenheit weit entfernt. Man ſchränkt ſich nur auf Steingut ein. Mit dem größeren Werk will es noch gar nicht richtig gehen, es will kein Teller geraten, er wirft ſich jedesmal in der Bearbeitung. Bey einem Fabrikanten ſah ich den Ofen mit Plateel ‹Fayence› und Steingut zugleich, und ohne Unterſchied der Plätze, gefüllt.«

Auf der Ausſtellung der Nationalen Induſtrie zu Haarlem im Jahre 1825 wurden aber neben den Flieſen von »De Roos« die Errungenſchaften in der Nachahmung des engliſchen Steinguts durch H. A. Piccardt, Beſitzer der »Porceleyne Fles«, der Werkſtatt, die wahrſcheinlich Nemnich beſuchte, beſonders geprieſen[163]). Daß ſich Piccardt nicht nur mit dieſer Nachahmung beſchäftigte, glaube ich aus einer Preisliſte ſchließen zu dürfen, die er 1834 gemeinſchaftlich mit ſeinen Konkurrenten herausgab, und in der außer Teeſervicen in engliſcher Imitation u. a. auch folgende Fayencen vorkommen[164]): Bemalte Ware: Schüſſeln und Teller mit gelbem und weißem Rande, Näpfe, Raſierbecken, Weihwaſſergefäße, Zuckerdoſen, Schrankgarnituren, Schnupftabakdoſen uſw. Weiße Ware: Schüſſeln, Becken, Fiſchſchüſſeln, Teller, Näpfe, Salb-

töpfe uſw. Die Mitherausgeber dieſer Preisliſte können damals nur die Fabriken »De Klauw« und »De 3 Klokken« geweſen ſein. Im Jahre 1840 wurden dieſe in einer Hand vereinigt und 1850 aufgehoben. Nach dieſem Jahre wurde die Delfter Fayencegeſchirrinduſtrie nur noch von »De porceleyne Fles« weiter betrieben.

Abb. 277. Fayence aus Friesland. Rijksmuſeum, Amſterdam. Signiert **IDD** 1780. Br. 35,5 cm.

In Rotterdam ging der Fayencebetrieb im XVIII. Jahrh. ſtark zurück. Von den vierzehn Werkſtätten des XVII. Jahrh. waren im Jahre 1700 nur noch die Hälfte übrig, von dieſen exiſtierten 1720 noch drei, eine neue war in dieſer Zeit hinzugekommen. Es wurden faſt ausſchließlich nur noch Flieſen gemacht. In dieſer Kunſt erreichten die Rotterdamer eine große Fertigkeit. Beſonders die Flieſengemälde, durch die Malkunſt C. Boumeeſters ⟨1652—1733⟩ ⟨Abb. 220⟩ gewiß ſchon zu jener Zeit zu großem Ruf gekommen, waren die Spezialität der Rotterdamer Werkſtätten. Während Boumeeſter aber offenbar nach eigener Phantaſie malte, ſind die Flieſengemälde ſpäterer Zeit meiſtens nach Stichen kopiert ⟨Abb. 273⟩.

Ein 1640 von Carel Wijtmans gegründetes Unternehmen wurde

bis 1773 weitergeführt. Die Fliesenbrennerei »Het Wapen van Dantzich«, 1641 von Leendert Govertsz de Meyer gegründet, blieb ein Jahrhundert lang Besitz der Familie De Meyer, dann kam sie an die Familie Bakhuyzen. Wir können ihr Bestehen bis in den Anfang des XIX. Jahrh. verfolgen[165].

Belangreich ist im XVIII. Jahrh. vor allem die Werkstatt »De Bloempot« an der Schiedamschen Dijk gewesen. Sie existierte schon vor 1665. Im Jahre 1691 kaufte sie Meister Fliesenbäcker Pieter Jansz Aelmis. Sein Nachfolger wurde 1707 dessen Sohn Johannes Aelmis. Dieser kaufte 1748 eine zweite Fliesenwerkstatt, aber nur um sie stillzulegen, und damit einen Konkurrenten auszuschalten. Nach seinem Tode, 1756, setzten seine Söhne Jan und Jan Bartholomeus den Betrieb in »De Bloempot« fort. Im Jahre 1787 wurde Lamers Verwijck Besitzer, und die Werkstatt blieb in seiner Familie, bis sie 1843 von W. van Traa übernommen wurde. Dieser produzierte jährlich noch 250000 bis 500000 Fliesen. Im Jahre 1852 wurde die Werkstatt aufgehoben und die Vorräte bis 1873 ausverkauft[166]. Ganz vereinzelt werden auch Geschirrstücke aus dieser Werkstatt angetroffen, so ein Tablett mit der Marke $\frac{\text{Aalmis}}{\text{1731}}$ CB *.

Im Anschluß an Rotterdam muß wiederum Delfshaven genannt werden, wo die Werkstatt, die 1701 Pieter Toorn erworben hatte, bis 1764 weitergeführt wurde. — Im XIX. Jahrh. gab es in Delfshaven noch eine Fliesenwerkstatt, die F. L. Kleyer gehörte, und wo von 1851 bis etwa 1870 gearbeitet wurde[167].

In Utrecht setzte ein Amsterdamer Kaufmann, Willem van Maurik, die Werkstatt Overmeers fort. Eine neue Fliesenwerkstatt errichtete 1752 Meister François Cuvel, die 1773 noch in Tätigkeit war[168]. Im Jahre 1760 gründete Albert Prinse eine andere, die erst 1855 aufgehoben wurde[169]. Aber noch 1885 existierte in der Nähe von Utrecht die Fliesenwerkstatt der Gebrüder Ravesteyn[170].

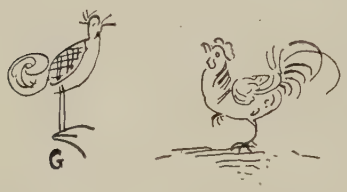
In Hoorn errichtete ein bis jetzt Unbekannter 1741 eine Fliesen-Bäckerei[170a].

In Amsterdam wurde im XVIII. Jahrh. die Werkstatt »De oude Prins« von verschiedenen Inhabern bis 1802 weitergeführt, während diejenige an der Prinsengracht von dem ältesten Sohne von Willem

Cornelisz van der Kloet fortgesetzt wurde. In beiden Betrieben sind im XVIII. Jahrh. ausschließlich Fliesen gemacht worden[171].

Dahingegen gründete 1755 Arie Blankers am Overtoom in Amsterdam ein Unternehmen, wo man die beste Delfter Ware nachahmte. Es dauerte aber nur bis zum Jahre 1762[172].

Etwas länger hielt sich die Werkstatt, die Johannes van Kerckhoff 1755 in Arnhem mit Delfter Arbeitern errichtete. Man hat hier wahrscheinlich bis etwa 1770 gearbeitet. Das blau, violett oder bunt bemalte Geschirr aus dieser Werkstatt trägt als Marke einen Hahn, der aber sehr verschieden dargestellt ist.



Die Werkstatt in Schiedam, wo der Delfter A. Klos arbeitete, hat etwa von 1775 bis 1790 bestanden[173].

Umfangreich ist die Fayenceproduktion im XVIII. und XIX. Jahrh. vor allem in Friesland gewesen. Die friesischen und holländischen Werkstätten arbeiteten in scharfer Konkurrenz, die sich wohl vor allem auf dem ausländischen, speziell dem Nord- und Ostseemarkt zeigte. Zwar bestand in der ersten Hälfte des XVII. Jahrh. noch ein Übereinkommen zwischen Harlinger und Rotterdamer Fayencetöpfern[174], aber von 1670 an erhob Holland einen Zoll auf die friesische Ware, der sofort durch Gegenzollmaßregeln von der Seite Frieslands beantwortet wurde.

Neben Harlingen waren in Friesland für die Fayenceproduktion Makkum und Bolsward von Bedeutung. Inwieweit die drei großen Werkstätten von Feytama, Theunis Claſen und Pytter Grauda, die am Ende des XVII. Jahrh. in Harlingen arbeiteten, die Fortsetzung älterer Unternehmungen waren, steht noch nicht ganz fest. Ottema nimmt an, daß Grauda die Werkstatt übernommen hatte, die am Anfang des Jahrhunderts von Steffen Gunter geleitet worden war.

Die erste der hier genannten drei Werkstätten gehörte mehr als fünfzig Jahre der Familie Feytama. Im Jahre 1781 ging sie an die Familie Tjallingii über. Im Jahre 1803 kaufte Frans Tjallingii außerdem die Werkstatt, die einmal Pytter Grauda gehört hatte, und überdies eine andere, die im XVIII. Jahrh. in Harlingen errichtet worden war. Erst 1910 wurde das Unternehmen der Tjallingii aufgehoben.

Die Werkſtatt, die am Ende des XVII. Jahrh. Theunis Claſen in Harlingen führte, ging durch die Hände verſchiedener Beſitzer, kam ſchließlich 1850 an Jan van Hulſt und beſteht auch heute noch unter dieſem Namen.

Abb. 278. Fayence aus Friesland. Sammlung Bodenheim, Amſterdam. Signiert Jan eelkes 1779. Dm. 32,2 cm.

In allen dieſen Werkſtätten iſt neben Flieſen auch grobes Geſchirr gemacht worden, wie das z. B. auch in Rotterdam der Fall war, nach und nach ſind aber die Flieſen immer mehr Hauptſache geworden.

In Makkum iſt beſonders die Werkſtatt der Familie Tichelaar bekannt; ſie wurde 1675 von Freerk Jans Tichelaar gegründet und arbeitet noch immer in mehr oder weniger derſelben Weiſe wie früher. Im Jahre 1719 wurden hier 260000 Flieſen und 25000 Schüſſeln gemacht[175].

Die Art dieſer Schüſſeln iſt im vorigen Kapitel beſchrieben. Ob die ſeit Mitte des XVIII. Jahrh. entſtandenen, etwas harten und kalten

Abb. 279. Rijksmuſeum, Amſterdam. Die Werkſtatt zu Bolsward 1737.
H. 142 cm.

Nachahmungen der Delfter Ware hier oder in Harlingen gemacht wurden, iſt, ſolange die Marken noch nicht ſicher gedeutet ſind, nicht feſtzuſtellen. In der letzten Zeit hat Tichelaar auf die alte Delfter

Technik zurückgegriffen und ſowohl blau wie polychrom verzierte Stücke aus der Delfter Blütezeit nachgeahmt. Sie ſind kenntlich an der

Fabrikmarke:

Ein zweites Unternehmen, wo nur Flieſen gemacht wurden, exiſtierte in Makkum von der Mitte des XVII. Jahrh. bis 1835. Es gehörte der Familie Kingma[176]).

Das Unternehmen in Bolsward iſt durch ein 1737 datiertes Flieſengemälde, das dieſe Werkſtatt darſtellt, unter den Forſchern beſonders bekannt geworden (Abb. 279). Die Darſtellung zeigt, daß außer Flieſen auch Schüſſeln gemacht wurden. Bis 1795 iſt hier gearbeitet worden.

So war von der einſt ſo hohen Kunſt der niederländiſchen Fayence im XIX. Jahrh. nur an vereinzelten Stellen im Lande ein Vertreter übrig geblieben, und charakteriſtiſcherweiſe iſt es nur die einfachſte Ware: Flieſen und grobes Geſchirr, die ſich bis auf unſere Zeit hat durchſetzen können.

Alphabetiſche Tabelle der Delfter Werkſtätten.

De 3 vergulde Aſtonne.

(Die drei vergoldeten Aſchenfäſſer.)

1655—1660	Jeronimus Pietersz Van Keſſel, Töpfermeiſter.	
1668	Wouter van Eenhoorn (vgl. »De porceleyne Fles«, »De Griekſche A«, »Het hooge Huys«) und Gerrit Pietersz Kam, Beſitzer.	Um 1712:
1674—1700	Gerrit Pietersz Kam, Geſchäftsführer[176a]).	
1700—1705	Pieter Gerritsz Kam, Töpfermeiſter.	
1712	Zacharias Dextra, Geſchäftsführer.	1764:
1759	Hendrik van Hoorn, Geſchäftsführer.	
1764	Dieſer deponiert die Marke.	

De vergulde Blompot.

(Der vergoldete Blumentopf.)

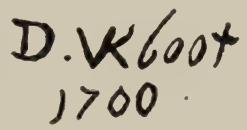
1654	Jan Gerritsz van der Houve, Töpfermeiſter.
1668	Witwe Jan Gerritsz van der Houve-Van Valckenhove, Beſitzerin.
1680	Jooſt Louwijs Godyn, Beſitzer. Cornelis van der Planck, Meiſtertöpfer.
1693—1696	Pieter van der Stroom, Töpfermeiſter und Beſitzer.
1696—1709	Baſtiaen Broeckerhoff, Geſchäftsführer.
1698—1704	Pieter van der Stroom, Töpfermeiſter.
1709	Jacob Pijnacker, Beſitzer und Töpfermeiſter.
1714—1734	Matheus van den Bogaert, Meiſterfayencemaler und Beſitzer.
1734	Pieter van der Burch, Geſchäftsführer.
1759	Paulus van der Burch, Geſchäftsführer.
1764	Dieſer deponiert die Marke.

1778 Schließt ſich die Werkſtatt dem Vertrag der Töpfer an.

De vergulde Boot.
⟨Das vergoldete Boot.⟩

1634—1663 Pieter Hieronimusz van Keſſel, Töpfermeiſter und Beſitzer.
1663—1667 Auguſteyn Reygensbergh, Geſchäftsführer ⟨vgl. »De twee Wildemannen«⟩.
1663—1667 Jan Jansz Culick, Töpfermeiſter ⟨vgl. »De Roos«⟩
1667—1698 Harmen Groothuyſen, Beſitzer.
1667 Evert van Swenne, Meiſter.
1683 Claes Dircks Harleus, Geſchäftsführer.
1698—1701 Dirck van der Keſt, Geſchäftsführer.
1707 Willem van Dale, Malermeiſter und Beſitzer.
Joh. van der Keſt, Geſchäftsführer.
1759 Joh. den Appel, Geſchäftsführer.
1764 Dieſer deponiert die Marke.

1698—1701:



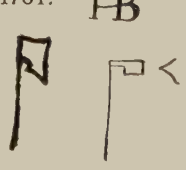
1764:

Het Bijltje.
⟨Das Beil.⟩

1657—1668 Benedictus van Houten und Jacob Wemmersz Hoppeſteyn, Beſitzer.
1668—1679 Cornelis van der Houve, Beſitzer.
1679—1697 Huybrecht Brouwer, Geſchäftsführer und von 1686 an Meiſtertöpfer.
1697—1718 Frederick van der Sande, Beſitzer.
1697—1715 Joris van Torenburg, Geſchäftsführer, ſeit 1700 Töpfermeiſter.
1718—1739 Jacob Mes, Beſitzer.
1739—1775 Juſtus Brouwer, Beſitzer.

Um 1775:

1764:



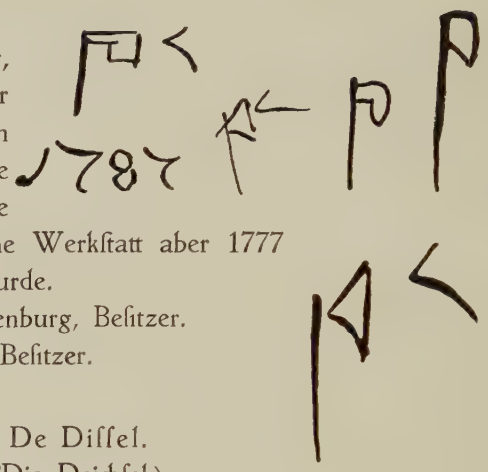
1764 Dieſer deponiert die Marke.

1775—1788? Hugo Brouwer, Beſitzer, er war vordem ſchon Beſitzer von »De 3 porceleyne fleſſies«, welche Werkſtatt aber 1777 aufgehoben wurde.

1788—1796 Jacobus Cranenburg, Beſitzer.

1796—1802 Floris Breda, Beſitzer.

1787:



De Diſſel.
⟨Die Deichſel.⟩

1640—1644 Lambrecht Ghisbrechtsz Cruyck, Töpfermeiſter und Beſitzer.

1644 Ghisbrecht Lambrechtsz Cruyk ⟨vgl. »De Paeuw«, »De porceleyne Schotel«, »De witte Starre«⟩, Töpfermeiſter und Beſitzer.

1648—1666 Pieter Joppe Ooſterlaan und Abraham de Cooge, Beſitzer.

1648 Arent Jacobsz Coſyn, Töpfermeiſter.

1666 bis nach 1678 Abraham de Cooge, Töpfermeiſter und Beſitzer.

1696 Pieter van Hurck, Töpfermeiſter.

De porceleyne Fles.
⟨Die Porzellan-Flaſche.⟩

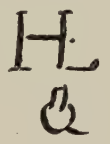
1655 Wouter van Eenhoorn und Quirinus Aldersz van Cleynoven, Töpfermeiſter und Beſitzer ⟨vgl. »De Griekſche A«⟩.

1668 Quirinus Aldersz van Cleynoven, Beſitzer.

1697	Witwe Quirinus van Cleynoven, Beſitzerin.
1698—1701	Johannes Knötter, Geſchäftsführer.
1698—1700	Dirck Baans, Meiſter.
1700—1701	Cornelis van der Hoeve, Meiſter.
1701	Marcellus de Vlugt, Geſchäftsführer.
1701	Jan van der Houck, Meiſter.
1759	Pieter van Doorne, Geſchäftsführer.
1764	Deponiert er die Marke.
?—1795	Johannes Harlees, Töpfermeiſter und Beſitzer.
1795—?	Dirck Harlees, Töpfermeiſter und Beſitzer.
1800	H. A. Piccardt, Beſitzer.
?—1876	Die Töchter Piccardts, Beſitzerinnen.
1876—1884	Jooſt Thooft, Beſitzer.
1884—1890	Jooſt Thooft und A. Labouchere, Beſitzer.
1813—1885	Cornelis Tulk, Malermeiſter.
1877—1904	A. le Comte, Künſtleriſcher Leiter.
1890—1904	A. Labouchere, Beſitzer.
1904—1915	A. G. Dir.: A. Labouchere und H. W. Mauſer.
1915—1921	A. G. Dir.: A. Labouchere, H. W. Mauſer, E. E. van der Hoop.
1921—	A. G. Dir.: H. W. Mauſer und E. E. van der Hoop.

1764:

Um 1795:

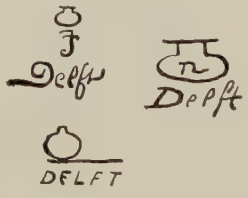


1795:

1800:

PICCARDT DELFT

Nach 1876:



De 3 porceleyne Fleſſies.

(Die drei Porzellanfläſchchen.)

1661	Cornelis Jansz Bijleweht, Töpfermeiſter und Beſitzer.
1666—1670	Nicolaes Woutersz van der Leth, Geſchäftsführer, Fayencemaler.

1671 Lysbet de Bergh, Geſchäftsführerin.
1675—1678 Aryaantje Jans, Beſitzer.
1678—1700 Jacobus Kool, Töpfermeiſter, Beſitzer.
1701—1716 Willem Kool, Töpfermeiſter und Geſchäftsführer.
1716—1735 Witwe Kool-Schrevelens, Geſchäftsführerin.
1735 bis um 1740 Witwe Kool-Schrevelens und Gabriel van der Cool, Geſchäftsführer.
Um 1740—1748 Gabriel van der Cool, Beſitzer.
1748—1760 Johannes De Maere, Geſchäftsführer.
1760—1776 Hugo Brouwer, Geſchäftsführer.
1764 Deponiert Hugo Brouwer die Marke.
1777 Aufgehoben.

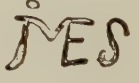
1764:

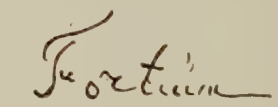
t'Fortuyn.

(Das Glück.)

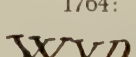
1661—1691 Joris Mes, Geſchäftsführer, war auch Beſitzer von »'t Hart«.
1691—1706 Simon Jorisz Mes, Geſchäftsführer, war auch Beſitzer von 't Hart, ſeit 1694 Töpfermeiſter.
1706—1715 Joris Ooſterwijck, Meiſterfayencemaler und Beſitzer.
1715—1726 Witwe Joris Ooſterwijck, Beſitzerin.
1726?—1748? Adam de Witt, Beſitzer.
1753—1761 Pieter van den Briel, Beſitzer.
1761—1769 Witwe van den Briel, Beſitzerin.
1764 Deponiert ſie die Marke.
1769—? Anthony Frerkingh, Beſitzer und Johannes Hermanus Frerkingh, Geſchäftsführer.

1661—1691:





1764:



De Griekſche A.
(Das Griechiſche A.)

1655—1663 Wouter van Eenhoorn und Quiring Aldersz van Kleynoven, kontraktieren zuſammen (vgl. »De porceleyne Fles«).

1658 Wouter van Eenhoorn, Geſchäftsführer, er kauft die Brauerei »De Griekſche A«.

1663 Quiring van Kleynoven ſcheidet aus.

1663—1678 Wouter van Eenhoorn, alleiniger Beſitzer (vgl. »De 3 vergulde Aſtonne«, »De porceleyne Fles«, »Het hooge Huys«).

1674 Samuel van Eenhoorn, Geſchäftsführer.

1678—1687 Samuel van Eenhoorn, Beſitzer.

1687—1701 Adrianus Kocks, Geſchäftsführer.

1691 Nicolaes de Weert, Meiſter.

1698—1706 Jan Verburgh, Meiſterfayencemaler.

1701—1703 Pieter Kocks, Geſchäftsführer.

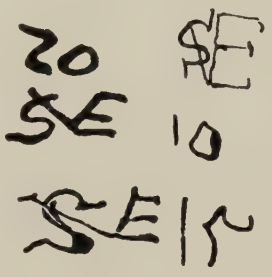
1703 Witwe Kocks-van der Heul, Geſchäftsführer.

1706 Pieter van Hurck, Töpfermeiſter.

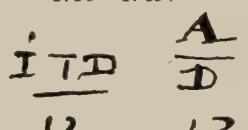
Vor 1759—1765 Jan Theunis Dextra, Geſchäftsführer.

1764 Jan Theunis Dextra deponiert die Marke.

1674—1687 Vermutungsweiſe:

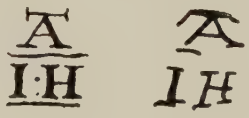


1759—1765:

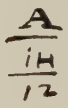


1764:

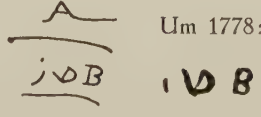
1765:



Nach 1765:



Um 1778:



1765 Jacobus Halder deponiert eine neue Marke.

Vermutungsweise um 1800:

De Ham.
⟨Der Schinken.⟩

1639 Frans Pouwelsz van Ooſter, Töpfermeiſter kauft einen Teil der Brauerei De Ham.

1639—1652 Frans Pouwelsz van Ooſter, Töpfermeiſter und Beſitzer.

1652—1675 Jacob Jacobsz Dickerton, Töpfermeiſter, Fayencemaler und Beſitzer.

1675—1700 Dirck Aryensz van der Keſt, Meiſterfayencemaler und Beſitzer.

1700—1726 Eliſabeth de Vlugt, Beſitzerin.

1726—1750? Jan Fransz Schoonjan, Beſitzer ⟨vgl. »Het lage Huys«⟩.

't Hart.
⟨Das Herz.⟩

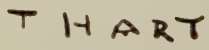
1661—1691 Joris Mes, Geſchäftsführer, ebenfalls Beſitzer von 't Fortuyn.

1661—1691:

1661 Jan Oette van Schagen, Meiſter.

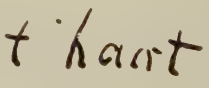
1661 Jan van der Houck, Meiſter.

1691—1713 Simon Mes, Beſitzer auch von »'t Fortuyn« und ſeit 1693 Töpfermeiſter.



1691—1693 Jan van der Laan, Meiſter.

1713 Simon Mes Jr., Beſitzer ſeit 1709, Töpfermeiſter.



1725—1745 Dirck Mes, Töpfermeiſter und Beſitzer.

1764:

1745 Philippus van den Bogaert, Beſitzer.

1760 Hendrick van Middeldijk, Beſitzer.

1764 Deponiert er die Marke.

De vier Helden van Roome.
⟨Die vier Helden von Rom.⟩

1600—1616 Harman Pietersz, Töpfermeiſter und Beſitzer.
1616—1626 Witwe Harman Pietersz, Beſitzerin.
1622—1626 Gerrit Harmansz Valckenhoven, Töpfermeiſter.
1649—1652 Evert Jansz van Weſten, Töpfermeiſter.
1656—1668 Cornelis Cornelisz Holaert und Jan Jonasz van der Burgh, Beſitzer.
1668—1676 Jan Jonasz van der Burgh, Beſitzer.
1676—1709 Johannes Mes, Beſitzer.
1709—1714 Quirinus Meſch, Meiſter, Beſitzer.

Het hooge Huys.
⟨Das hohe Haus.⟩

1650—1653 Samuel Bereveld, Töpfer.
1653—1662 Jooſt Lievensz Cuys, Töpfer und Beſitzer.
1662—1668 Willem Cleffius ⟨vgl. »De Paeuw« und »De witte Starre«⟩ und Joh. Gerritsz Cruyck, Beſitzer, ⟨vgl. »De Paeuw«, »De porceleyne Schotel« und »De witte Starre«⟩.
1678 Wouter van Eenhoorn ⟨vgl. »De porceleyne Fles«, »De Griekſche A« und »De 3 vergulde Aſtonne«⟩ und Johan de Waert, Beſitzer.
1678—1686 Johan de Waert, Beſitzer.
1686—1693 Nicolaes van der Keſt, Töpfermeiſter und Beſitzer.
1693—1721 Gijsbertus van Veen, Beſitzer.
1721—1741 Franciscus Ferrier, Beſitzer.
1741 Aufgehoben.

Het lage Huys ⟨auch genannt Rouaan.⟩
⟨Das niedrige Haus⟩.

1668 Jacobus van Veen, Beſitzer.

1714—1735 Jan Fransz Schoonjan, Beſitzer und Fayencemaler ⟨vgl. »De Ham«⟩.

De porceleyne Klaeuw.
⟨Die Porzellankralle.⟩

1662—1668 Cornelis Cz. van der Hoeve, Geſchäftsführer.

1662—1694 Jan Oette van Schagen, Meiſter.

1668—1671 Cornelia van Schoonhoven, Geſchäftsführerin.
Iſaac Soubre, Meiſter.

1671—1702 Mary van Schoonhove, Geſchäftsführerin.
Ary van der Meer, Meiſter.

1677 Mychyel van Torenburg, Meiſter.

1695 Cornelius van Schagen, Meiſter.

1702—1705 Lysbet van Schoonhove, Geſchäftsführerin.

1705—1719 Pieter Ooſterwijck, Meiſterfayencemaler und Beſitzer.

1759 Kornelis van Dijck, Töpfermeiſter und Beſitzer.

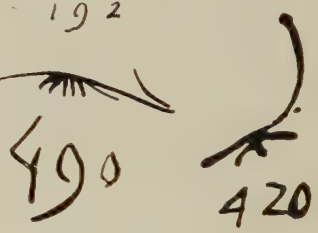
1763 Lambertus Sanderus, Beſitzer.

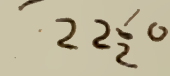
1764 Deponiert dieſer die Marke.

1840 Von J. van Putten und Co. angekauft und vereinigt mit »De 3 Klokken«.

1850 Aufgehoben.

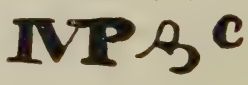
Vermutungsweiſe 1668—1671:





1764:

1840—1850:



De 3 Klokken.
(Die drei Glocken).

1671—1706 Barbara Rottewel, Gattin von Simon Mes, Geſchäftsführerin.

1675 Jan Jansz van der Laan, Töpfermeiſter.

1691 Samuel van Berevelt, Töpfermeiſter.

1706—1728 Pieter Mes, Töpfermeiſter und Geſchäftsführer.

? —1759 A. van der Does, Geſchäftsführer.

1759—1762 Witwe van der Does, Geſchäftsführerin.

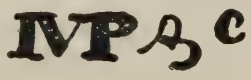
1762 Willem van der Does, Geſchäftsführer.

1764 Deponiert dieſer die Marke.

1764:

1778 Schließt die Werkſtatt ſich der Vereinbarung an.

1830—1850:



1830—1850 J. van Putten und Co., Beſitzer.

1840 Vereinigt mit »De Klaeuw«.

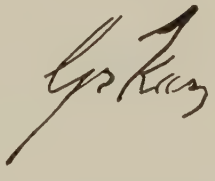
1850 Aufgehoben.

De Lampetkan.
(Der Waſchkrug.)

1637 Ormgen Corneliszdr., Geſchäftsführerin.

1637 Cornelis Hermansz Valckenhoven, Töpfermeiſter.

1656?—1707? Jan Claesz van der Straaten, Töpfermeiſter.



1723 Jan van der Vooren, Töpfermeiſter.

1756—1758 Gerrit Brouwer, Geſchäftsführer.

1758 Maria Bouwer-Van der Hagen, Geſchäftsführerin.

1764:

1764 Deponiert ſie die Marke.

1806—1810 iſt die Werkſtatt abgeriſſen worden.

't Jonge Moriaenshooft.

(Der junge Mohrenkopf.)

1654—1659 Jan Aelbrechts Groenlant, Geſchäftsführer.

1659—1661 Jan Aelbrechts Groenlant und Jacob Wemmersz Hoppeſteyn, Geſchäftsführer.

1661—1664 Jacob Wemmersz Hoppeſteyn und Arent van Straten, Geſchäftsführer.

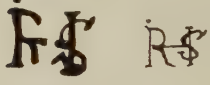
1664—1671 Jacob Wemmersz Hoppeſteyn, Geſchäftsführer.

1671—1679 Witwe Jacob Hoppeſteyn-Van Straten, Geſchäftsführerin.

1680—1686 Rochus Jacobsz Hoppeſteyn, Malermeiſter mit ſeiner Mutter, Geſchäftsführer.

1686—1692 Rochus Jacobs Hoppeſteyn, Geſchäftsführer.

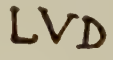
1686—1692:



1689 Arbeitet hier der Fayencemaler Gijsbrecht Claesz Verhaeſt 176b)

Vermutungsweiſe 1692—1727:

1692—1727 Lieve van Dalen, Geſchäftsführer.



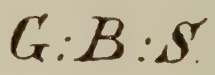
1727—1730 Adriaan Boitet, Geſchäftsführer.

1730—1732 Ezechiel van Ruymbroeck, Geſchäftsführer.

1732?—1764 Jan van der Hagen, Geſchäftsführer.

1764 Die Witwe Van der Hagen-Strale deponiert die Marke.

1764:



1764—1772 Cornelis Bourſette, Geſchäftsführer.

1772—1782 Corn. Jz. Fonteyn, Geſchäftsführer, ebenfalls Beſitzer von »'t Oude Moriaenshooft«.

1782—1792 Thomas Fonteyn, Geſchäftsführer, ebenfalls Beſitzer von »'t Oude Moriaenshooft«.

1792 Aufgehoben.

't Oude Moriaenshooft.
(Der alte Mohrenkopf.)

?—1690 Rochus Jacobsz Hoppeſteyn 176b, Beſitzer.

1690—1716 Nic. Corn. van der Planck, Beſitzer und Geſchäftsführer.

1716—1722 Jacob van der Cool.

1722—1724 Jan van Tonningen, Geſchäftsführer.

1724—1732 Cornelis Beyburg, Geſchäftsführer.

1732—1761 Jacobus Kruyswegh, Beſitzer.

1761—1769 Geertruy Verſtelle, Beſitzerin.

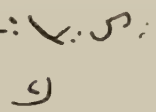
1764 Deponiert ſie die Marke.

1769—1782 Cornelis Johannesz Fonteyn, Beſitzer, ebenfalls Geſchäftsführer von »'t Jonge Moriaenhooft«.

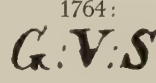
1782—1792 Thomas Fonteyn, Beſitzer, ebenfalls Geſchäftsführer von »'t Jonge Moriaenhooft«.

1792 Aufgehoben.

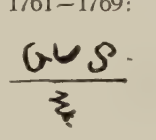
1761—1769:



1764:



1761—1769:



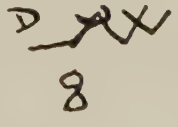
De Paeuw.
(Der Pfau.)

1652 Dirck Hieronimusz van Keſſel, Töpfermeiſter und Beſitzer; Claes Jansz Meſchert, Geſchäftsführer, Abraham Gerritsz van Noorden, Meiſter.

1662 Gijsbrecht Cruyck (vgl. »De Dissel«, »De porceleyne Schotel« und »De witte Starre«); Wouter van Eenhoorn und Willem Cleffius, Beſitzer (vgl. »Het hooge Huys« und »De witte Starre«).

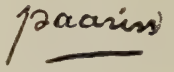
1701—1719 David Kam, Töpfermeiſter und Beſitzer.

1725 Jan Weſſels, Beſitzer.



1729—1740 Jan Verhagen, Töpfermeiſter und Beſitzer.
1740 Jacobus de Milde, Geſchäftsführer.
1764 Deponiert dieſer die Marke.

1740:



1740

1764:

Het gecroond Porselein.
⟨Das gekrönte Porzellan.⟩

1648—1650 Hendrick Marcelis, Meiſter, Beſitzer.
1650—1661 Witwe Marcelis, Beſitzerin, Geſchäftsführerin.

⟨In ihrem Inventar vom 20. Mai 1661 finden ſich die beiden Plaquetten mit der Abbildung vom Grabmal des Prinzen von Oranien in Delft, jetzt im Rijksmuſeum, Amſterdam.⟩

1661—1663 Jan und Abraham van Noorden, Beſitzer.
1663—1675 Benedictus van Houten, Beſitzer.
1675—1698 Witwe van Houten, Beſitzerin.
1698—1701 Ary Gordijn, Beſitzer.
1701—1719 Gillis Bailly, Geſchäftsführer.
1720—1753 Abraham van Daale, Beſitzer.
1753 Aufgehoben.

De metale Pot.
⟨Der Metalltopf.⟩

1638—1663 Dirck Hieronimusz van Keſſel, Geſchäftsführer ⟨vgl. »De Paeuw«, «Het gecroond Porselein«, »De Romein« und »De porceleyne Schotel«⟩.
1663—1667 Witwe van Keſſel, Beſitzerin? ⟨vgl. »De Romein«⟩.

1666—1691 Lambertus Cleffius, Töpfermeiſter und Beſitzer ⟨vgl. »De witte Starre«⟩.

In der Haarlemer Zeitung vom 18. Aug. 1678 gibt Lambertus Cleffius einen Bericht über ſeine im Jahre 1672 getane Erfindung, das indiſche Porzellan nachzuahmen, und über die roten Teekannen, die er verfertigt ⟨vgl. S. 107⟩. In ſeinem Inventar von 1691 iſt eine Fayencelandſchaft von Frijtom aufgezählt. Dieſer Maler arbeitete alſo wahrſcheinlich für ſeine Werkſtatt ⟨vgl. Abb. 91⟩.

1691—1721 Lambertus van Eenhoorn, Geſchäftsführer. 1691 bis 1721:

1691—1695 Johannes van der Wal, Meiſter.

1695 Jan Verburg, Meiſter.

1697 Cornelis van der Kloot, Meiſter.

1708 Ary Jeronimus van der Kloot, Meiſter.

1759 Pieter Paree, Geſchäftsführer.

1764 Dieſer deponiert die Marke. 1764:

De Romein.

⟨Der Römer.⟩

1613—1636 Egbert Jansz van Swinnen, Meiſter und wahrſcheinlich Errichter.

1636—1638 Evert Egbertsz van Swinnen, vermutlicher Beſitzer.

1638?—1663 Dirck Jeronimus van Keſſel, Beſitzer ⟨vgl. »De Paeuw«, »Het gecroond Porselein«, »De metale Pot« und »De porceleyne Schotel«⟩.

1663—1671 Witwe Dirck van Keſſel, Beſitzerin ⟨vgl. »De metale Pot«⟩.

1663—1671 Steven van Keſſel, Meiſter.

1671 Martinus Gouda und Ary de Milde, Beſitzer.
1671–1678 Martinus Gouda, Beſitzer.
1672–1675 Jacobus de Milde, Meiſter.
1678–1680 Michiel van Rysburgh, Beſitzer.
1680–1696 Allardus Kleynoven, Beſitzer.
1696 Reyer Gerritsz Heij, Beſitzer.
1759–1764 Petrus van Marum, Töpfermeiſter und Beſitzer.
1764 Deponiert dieſer die Marke.
1764 Johannes van der Kloot, Beſitzer, deponiert eine neue Marke.
1767 Jan van der Windt und Franciscus de Nane, Beſitzer.

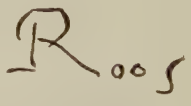
1759–1764:

1759–1764:

1764–1767:

De Roos.
‹Die Roſe.›

1662–1675 Jan Jansz Culick, Geſchäftsführer ‹vgl. »De vergulde Boot«›.
1675–1680 Arendt Coſyn, Malermeiſter und Beſitzer.
1680–1685 Witwe Coſyn, Beſitzerin.
1685–1694 Nicolaes Jansz van der Straten, Beſitzer.
1694–1712 Jacobus de Lange und Damis Hofdyck, Beſitzer.
1712–1727 Abraham van Dijk, Beſitzer.
1727–1739 Witwe van Dijk, Beſitzerin, ſie heiratet 1732 Jacobus de Milde.
1739–1755 Cornelis van Dijk, Geſchäftsführer.
1755 Dirck van der Does, Geſchäftsführer.
1764 Deponiert dieſer die Marke.
1779 Hendrick Janszoon, Geſchäftsleiter.
1783 Abraham van Schuylenburgh und Hendrik van der Goes, Geſchäftsführer.



1764:

1764:

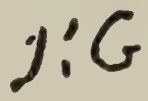
1838—1841 Willem van der Goes, Geſchäftsführer.
1841—1854 Jacobus Egbertus van der Mandele, Beſitzer. 1854 hört der Betrieb auf.

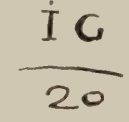
De twee Scheepjes.
⟨Die zwei Schiffchen.⟩

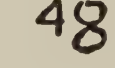
1642—1667 Aelbrecht Cornelisz Keiſer ⟨aus Rotterdam, Töpfermeiſter⟩.
1668 Cornelis Keiſer, Töpfermeiſter.
1680 Deponieren Cornelis Keiſer, Jacobus Pijnacker und Adriaen Pijnacker gemeinſchaftlich eine Marke für Teekannen.
1690 Adriaen Pijnacker, Geſchäftsführer.
1693 Adriaen Pijnacker, Töpfermeiſter ⟨1696 tritt Adriaen Pijnacker in die Werkſtatt »De 2 Wildemannen« ein. Er ſtirbt 1707⟩.
1694 Cornelis Huysman, Annetje Pijnacker und Henderina Bergh, Beſitzer.
1707—1725 Jan Gaal, Meiſterfayencemaler und Beſitzer.
1759—1770 Anthony Pennis, Geſchäftsführer.
1764 Deponiert er die Marke.
1770 Witwe Rachel Pennis, Beſitzerin.
1782—? Jan Pennis, Beſitzer.
?—1792 Johannes van Aalſt, Beſitzer.
1792 Johannes Schoenmakers, Beſitzer.

1690—1696 vermutungsweiſe:

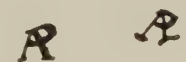
1707—1725 vermutungsweiſe:







1759—1770:



1764:

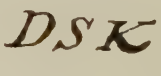
De dobbelde Schenckan.
⟨Die doppelte Schenkkanne.⟩

1659 Maerten Aryensz van Hamme, Fayencemaler.

1660	Jan Aryensz van Hamme kauft »De dobbelde Schenckan«.
1661	Jan Aryensz van Hamme Töpfermeiſter. 1671 erlangte er ein engliſches Patent für „the art of makeinge tiles and porcelane and other earthenwares after the way practised in Holland", und gründete eine Werkſtatt in Lambeth bei London. 1672 wird die Einfuhr von »Painted earthenware« in England verboten.
1670	Samuel Perenius van Berevelt, Beſitzer.
1670	Gerrit Cuyſt, Geſchäftsführer.
1675—1689?	Amerenſie van Keſſel van Noorden, Geſchäftsführerin.
1679	Dirck Jans van Schie, Töpfermeiſter.
1689—1714?	Louwijs Fictoorsz, Meiſterfayencemaler ‹oder Victorsz, nach Van der Burgh wird der Name meiſtens mit V geſchrieben›.
1714	Jacob van Tiel, Geſchäftsführer.
1721	Gilles und Hendrick de Koning, Beſitzer.
1759	Hendrick de Koning, Beſitzer.
1764	Deponiert Tomas Spaandonck die Marke.

1689 bis 1714:

1764:



De porceleyne Schotel.
‹Die Porzellanſchüſſel.›

1612?	Egbert Huygensz Sas.
1613?	Hans Willem de Wint, Beſitzer.
1616	Boickel Adamsz van der Burgh und Trijntje Jansd., Beſitzer.
1617—1623	Trijntje Jansd. und Gerrit Pietersz Durven, Beſitzer.
1640	Eliſabeth Cornelisdr. und Hendrick Marcelisz van Goch, Beſitzer.

1647—1663 Dirck Jeronimusz van Keſſel, Beſitzer ⟨vgl. »De Paeuw«, »Het gecroond Porselein», »De metale Pot« und »De Romein«⟩.

1663?—1671 Gijsbrecht Cruijck, Beſitzer ⟨vgl. »De Dissel«, »De Paeuw« und »De witte Starre«⟩.

1671 Lysbeth Willemsd. Witwe Aelbrecht Keyſer, Beſitzerin.

1672—1701 Jacobus Pynacker, Geſchäftsführer.

1701 Johannes Heerhout, Geſchäftsführer.

1701 Pieter Mes, Töpfermeiſter.

1706—1715? Arent Looting, Geſchäftsführer und Malermeiſter.

1715—1723 Cornelis Brouwer, Beſitzer, ſpäter Beſitzer von »De witte Starre«.

1723—1763 Johannes Pennis, Beſitzer.

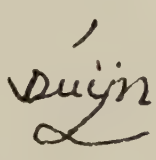
1723—1763 vermutungsweiſe:

1763—1777? Johannes van Duyn, Beſitzer.

1764:

1764 Dieſer deponiert die Marke.

1763—1777:



1777 Stirbt J. van Duyn.

De witte Starre.
⟨Der weiße Stern.⟩

1660—1667 Willem Cleffius ⟨Kaufmann in Amſterdam und Teilbeſitzer von »De Paeuw« und »Het hooge Huys«⟩ und Gijsbert Cruydk, Beſitzer ⟨vgl. »De Dissel«, »De Paeuw«, »De porceleyne Schotel«⟩.

1663 Cornelis Jansz Brouwer, Töpfermeiſter.

1666 Corſtiaen van der Ambele, Töpfermeiſter.

1667—1679 Willem Cleffius und Gijsbert Cruyck, Beſitzer. Claes Woutersz van der Leth, Geſchäftsführer.

1679—1682 Margaretha und Wilhelmus Cleffius, Beſitzer.

1682—1687 Wilhelmus Cleffius, Beſitzer.

1687—1689 Lambertus Cleffius, Beſitzer ⟨vgl. »De metale Pot«⟩.

1689 Lambertus Cleffius, Henricus Cleffius, Bernardus de Haan und Theodorus Witſenburgh, Beſitzer.

1690 Theodorus Witſenburgh, Geſchäftsführer. Pieter Waelpot, Malermeiſter ⟨vgl. »De twee Wildemannen«⟩.

1691—1705 Henricus Cleffius und Theod. Witſenburgh, Beſitzer.

1696 Corn. Witſenburgh, Töpfermeiſter.

1705—1713 Damis Hofdyck, Geſchäftsführer.

1705 Jan van den Berg, Meiſter.

1713—1716 Jacobus de Lange, Geſchäftsführer und Töpfermeiſter.

1716—1723 Witwe Jacobus de Lange, Beſitzerin.

1723—1737 Cornelis Brouwer, Töpfermeiſter und Geſchäftsführer, vorhin Beſitzer von »De porceleyne Schotel«.

1737—1742 Jacobus Brouwer, Beſitzer.

1743—1761 Jacoba, Johanna und Maria de Bergh, Beſitzerinnen.

1761—1772 Albertus Kiehl, Beſitzer.

1764 Deponiert dieſer die Marke.

1772—1776 Johannes de Bergh, Beſitzer.

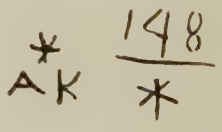
1776—1789 Dirk van den Bergh, Beſitzer.

1789—1795 Cornelis van den Bergh, Geſchäftsführer.

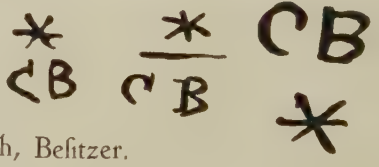
1795—1803 Cornelis van den Bergh, Beſitzer.

1764:

1761—1772:



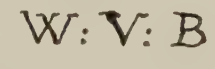
1789—1803 vermutungsweiſe:



De twee Wildemannen ‹zuerſt Wildemanspoort›.
‹Die zwei wilden Männer.›

1661—1662	Sebaſtiaen Maertensz van Kuyck, Steven Pietersz van Keſſel, Töpfermeiſter, und Auguſteyn Reygersbergen, Beſitzer ‹vgl. »De vergulde Boot«›.
1662—1678	Sebaſtiaen van Kuyck, Geſchäftsführer und Beſitzer.
1662	Lucas Jansz, Malermeiſter.
1678—1681	Witwe Seb. van Kuyck, Beſitzerin.
1682—1720	Cornelis Holaert, Geſchäftsführer und Beſitzer.
1683—1689	Pieter Waelpot, Malermeiſter.
1689—1691	Nicolaes de Waert, Töpfermeiſter.
1691—1696	Iſaac Soubre, Töpfermeiſter.
1696—1707	Adriaen Pijnacker, Töpfermeiſter.
1707—1714	Johannes de Milde, Töpfermeiſter.
1720—1736	Matheus van den Boogaard, Malermeiſter und Beſitzer.
1736—1756	Witwe Catharina Sonderdanck, Beſitzerin.
1756—1760	Bartholomeus van den Boogaard, Beſitzer.
1760—1778	Willem van Beek, Malermeiſter und Beſitzer.
1764	Deponiert dieſer die Marke.
1778—1788	Jacobus van Ooſterhout, Beſitzer.
1788	Agatha Harlees, Beſitzerin.

1764:



IX. Kapitel.

Verbreitung und Nachahmung.

Das »Hollandſch porceleyn« hat nicht nur in den Niederlanden Abnahme gefunden. Im Jahre 1680 berichtet van Bleyswijck, daß Delfter Fayence nach Brabant, Flandern, Frankreich, Spanien und England, ja ſelbſt nach Oſtindien ausgeführt werde[177]. Daß dies keine bloße Prahlerei war, beweiſen die in den Archiven gefundenen Rechnungen. So exportierte die Werkſtatt »Het gecroond Porselein« zu Delft im Jahre 1661 für den in jenen Tagen ungeheuern Betrag von 22000 Gulden Fayence nach 14 Orten in den nördlichen Provinzen, und nach Brüſſel, Antwerpen, Gent, Dünkirchen. Im Jahre 1667 verkaufte Wouter van Eenhoorn für fl. 1200 nach Paris und 1670 für fl. 1200 nach London[178]. Adriaen Kock treibt 1696 Handel mit Hamburg. Flieſen wurden in großen Mengen nach Spanien, Portugal und Südamerika geſandt. Aber nicht immer bleibt der Handel nach dem Auslande ungehindert, das erhellt aus dem ſchon genannten Geſuch von 22 Delfter Fayencetöpfern im Jahre 1684: »Um zu erreichen, daß holländiſches Porzellan, Fayence und Flieſen wieder nach England geliefert und dort verkauft werden können, wie früher, und daß das Verbot von Handel und Einfuhr von ſeiner Königlichen Majeſtät von Großbritannien zurückgezogen und aufgehoben werde«. Dieſes Verbot beſtand wahrſcheinlich ſchon von 1672 an. Auch von verſchiedenen deutſchen Staaten wiſſen wir, daß ſie im XVIII. Jahrh. ihre Grenzen für die holländiſche Fayence ſchloſſen. Im Jahre 1758 erhob das damals öſterreichiſche Brabant eine Steuer auf holländiſche Fayence, und das Bemühen, dieſe aufzuheben, war, wie wir früher ſahen, vergebens.

Solche Maßregeln hatten, wie gewöhnlich, den Schutz der eigenen Induſtrie zum Zweck, und wir ſehen denn auch, wie der Erfolg der

Delfter Werkſtätten Veranlaſſung gab, daß in verſchiedenen Ländern Betriebe entſtanden, die ſich Delft zum Vorbild nahmen.

Zu dieſen nachahmenden Ländern müſſen wir merkwürdigerweiſe an erſter Stelle die ſüdlichen Niederlande rechnen, denen urſprünglich

Abb. 280. Sammlung Van Tijen, Amſterdam. Datiert Mackom 1722. Dm. 21,5 cm.

doch der Norden die Fayencekunſt verdankte. Denn wenn auch Jean Symonet, der 1653 ein Patent für die Errichtung einer Werkſtatt in Brüſſel erlangte, erklärt, daß ſeine Familie von Vater auf Sohn in Antwerpen »faiseurs de pourcelain« war, ſo liegt doch auf der Hand, daß die weiße, blau dekorierte Ware, die er in Brüſſel machte, Delft zum Vorbild hatte[179].

Die Gründer der zweiten Werkſtatt Jacques van den Haute und Carel de Coninck, die ſich im ſelben Jahre in Brüſſel niederließen,

erklären denn auch, daß ſie »feines Porzellan machen werden in der Weiſe, wie man es in Holland tut«. Carel de Coninck war vermutlich Holländer, und auch die Arbeiter wurden aus Holland bezogen[180]). Ein anderer Holländer, Pieter Tobias Stockholm, ließ ſich ein Jahr ſpäter in Gent nieder und arbeitete hier bis 1674.

Abb. 281. Rijksmuſeum, Amſterdam. Dm. 35,8 cm.

Von den erſten Brüſſeler Werkſtätten iſt nicht viel mehr bekannt. (Jean Symonet werden wir 1661 ſchon in Hanau antreffen.) Wichtiger iſt jedenfalls das Unternehmen, das Corneille Mombaers am Ende des XVII. Jahrh. in Brüſſel gründete und wofür er 1705 den zweifellos aus Delft ſtammenden Meiſter Dirck Witſenburgh heranzog (vgl. S. 312). Auch hier kamen Arbeiter aus Holland. Es gelang ihnen ſogar, ein

Einfuhrverbot von holländiſcher Ware zu bewirken, nur konnte dieſes wegen des Kriegszuſtandes im Lande nicht durchgeführt werden.

Corneille Mombaers ſchickte ſeinen Sohn nach den bekannteſten Fayence produzierenden Städten dieſer Zeit, nach Nevers, Rouen,

Abb. 282. Rijksmuſeum, Amſterdam. Dm. 35 cm.

St. Cloud und Delft, um hier ſeine Fachkenntnis zu erweitern. Die von Mombaers gegründete Werkſtatt hat bis 1839 beſtanden.

Wieder eine andere Werkſtatt, »De Moriaen« genannt, errichtete in Brüſſel 1751 Jacques Artoisenet. Ihm ſtellte die Kaiſerin Maria Thereſia ein Patent aus, in dem es wieder heißt: »Que l'importation des faïences de Delft sera interdite ou considérablement chargée à l'entrée« — ja ſogar: »Que pareille interdiction ou rehaussement

de droits aura lieu par rapport à la sortie des terres qui servent de matière à la fabrique de Delft«[181]). Ein unentbehrlicher Beſtandteil des Delfter Porzellans, der Tournaier Ton, kam bekanntlich aus den ſüdlichen — damals öſterreichiſchen — Niederlanden.

Abb. 283. Rijksmuſeum, Amſterdam. Dm. 22,5 cm.

Nicht weniger gefährlich für die niederländiſche Induſtrie war die Initiative, welche 1661 zwei niederländiſche Kaufleute, Jacob van der Wallen und Daniel Behagle, in Frankfurt a. Main ergriffen, um dort, oder wenn ſie das nötige Entgegenkommen in dieſer Stadt nicht fänden, im nahen Hanau »eine Newe und dieſſer Landen bishero ohnbekannte Porcelain=Backerey« zu gründen[182]). Sie engagierten den Rotterdamer »pourcelainbacker« Philip Wilſt[183]). Im Jahre 1675

beſchäftigten ſie 30 Arbeiter, worunter verſchiedene Holländer. Sie verfertigten, wenigſtens anfänglich, eine Ware, die der holländiſchen ſehr ähnlich war. Dieſe Werkſtatt beſtand bis 1806.

Zu den Arbeitern in der Hanauer Werkſtatt gehörte auch Jean Symonet, den wir als Gründer eines Brüſſeler Unternehmens kennen-

Abb. 284. Rijksmuſeum, Amſterdam. Dm. 34,8 cm.

lernten. Dieſer errichtete 1662 eine neue Fayencerie in Heuſenſtamm, die bald wieder einging; im Jahre 1666 aber gründete er die bedeutende Werkſtatt in Frankfurt a. Main, wo bis 1772 gearbeitet wurde.

Was faſt zu gleicher Zeit in Frankreich geſchah, war nicht minder ſchädlich. Die franzöſiſchen Unternehmer Claude und François Révérend gründeten 1664 in St. Cloud eine Werkſtatt, die den Zweck hatte »à faire de la faïence et à contrefaire la porcelaine, et en

même temps à introduire en France les marchandises déjà fabriquées en Hollande«. Claude Révérend hatte vorher in Delft gewohnt und ſich da gründlich umgeſchaut; das geht aus einer Akte von 1664 hervor, laut der einige Arbeiter von Wouter van Eenhoorn erklären, daß

Abb. 285. Rijksmuſeum, Amſterdam. Dm. 35,3 cm.

Claude Révérend »manchmal in der Werkſtatt, wo die Fayence gebacken und gemalt wurde, herumſchnüffeln, beobachten und unterſuchen kam«[184]).

Die importierte Delfter Ware mußte offenbar helfen das neue Unternehmen in St. Cloud in Gang zu bringen und wird ſogleich auch nachgeahmt worden ſein, denn regelmäßig wurden Arbeiter, ſowohl Brenner als Dreher und Maler, in Holland angeworben; im Jahre

1667 waren es deren ſogar zwölf, wovon neun aus Delft und drei aus Rotterdam, 1668 waren es ſieben, wovon ſechs aus Delft, uſw.[185]). Man hat dem Révérend eine aus dem Monogramm AR beſtehende Marke zugeſchrieben, die oft auf den ſchönſten farbigen Fayenceſtücken,

Abb. 286. Rijksmuſeum, Amſterdam. Dm. 30,2 cm.

welche aber ſicher holländiſch ſind, vorkommt (vgl. Abb. 223, 227). In dieſem Zuſammenhang iſt es bemerkenswert, daß der Franzoſe Savary des Bruslons — wenn auch 50 Jahre ſpäter — im Dictionnaire Universel de Commerce ſchreibt: »Les plus belles faiences qui se fassent en France sont celles de Nevers, Rouen et St. Cloud, mais elles n'approchent ni pour les dessins ni pour la finesse ni pour l'émail celles de Hollande«.

Auch England ſtand nicht zurück. Hier wurde vom Anfang des Jahrhunderts an ſchon Fayence nach italieniſcher Art gemacht, die dem vlämiſch-holländiſchen Produkt ſehr nahe ſtand[185A]. Ein Delfter Fayencetöpfer Jan Ariens van Hamme ließ ſich 1671 in Lambeth

Abb. 287. Rijksmuſeum, Amſterdam. Dm. 22,3 cm.

bei London nieder und erhielt dort ein Patent »um Flieſen, Porzellan und andere Fayence zu machen, nach der Art, wie man es in Holland tut«. Ein Jahr ſpäter brach der Krieg zwiſchen Holland und England aus, und ein Erlaß verbot die Einfuhr von gemalter Fayence[186]. Es iſt anzunehmen, daß man erſt von dieſer Zeit an in Lambeth zu einer regelmäßigen Produktion von Fayence nach Delfter Art kam, aber auch vorher wurde in der Umgegend von

London in verſchiedenen Werkſtätten eine Ware gemacht, die der Delfter ſehr nahe ſteht[186 A]). Die Werkſtätten von Briſtol und Liverpool ſcheinen ſich erſt in der zweiten Hälfte des XVIII. Jahrh. auf die Nachahmung des »Delfter Porzellans« verlegt zu haben.

Raſcher wuchs die Konkurrenz in Deutſchland heran, wo der erſte Erfolg von Hanau und Frankfurt die Fürſten verſchiedener Staaten

Abb. 288. Rijksmuſeum, Amſterdam. Marke *lpk*. H. 19 und 17 cm.

veranlaßte, ein ſcheinbar ſo lukratives Unternehmen für die eigene Staatskaſſe auszunützen.

Der Große Kurfürſt gab das Beiſpiel. Im Jahre 1678 hatte er, »gewohnt für ſeine künſtleriſche Aufgaben und Wünſche die geeigneten Kräfte in den Niederlanden zu finden« (wie Von Falke anführt), den »Porcellainmacher« Pieter Franſſen van der Lee aus Delft nach Potsdam berufen[187]). Die unter ſeiner Leitung errichtete Werkſtatt wurde kurz nachher nach Berlin verlegt. Van der Lee ſtarb ſchon 1680. Der Betrieb wurde aber unter verſchiedenen Leitern bis ca. 1789 fortgeführt und bewahrte den holländiſchen Charakter, weil Delfter Arbeiter Van der Lee gefolgt waren. Einer dieſer holländiſchen Arbeiter Cornelius Vonck (oder Funcke) errichtete

1699 ein neues Unternehmen, das nach ſeinem Tode im Jahre 1733 wahrſcheinlich von Gottlieb Menicus bis 1756 weiterbetrieben wurde. In dieſem Jahre gründete Carl Fr. Lüdicke, der vier Jahre in Delft

Abb. 289. Kunſthandel, Amſterdam. Marke Drei Glocken.

und Gouda gelernt hatte, eine neue Werkſtatt in Berlin und 1770 auch in Rheinsberg; letztere beſtand bis 1866. Noch ein »Porcellainmacher« nach holländiſcher Art, C. F. Rewendt, hatte von 1739 bis 1800 in Berlin eine Werkſtatt.

Der Landgraf von Heſſen war Schutzherr der 1680 errichteten Fayencewerkſtatt zu Caſſel. Hier war der Delfter Töpfer Dirk Janſen van Schie 1699 Geſchäftsführer[188]. Der Herzog von Braunſchweig gründete 1707 die »Porzellainfabrik nach Delftiſcher Art« in Braunſchweig[189].

Abb. 290. Rijksmuſeum, Amſterdam. Dm. 23 cm

Der Markgraf von Brandenburg errichtete um 1708 in Ansbach eine »Fayence-Fabrique«, wo »Porzellain« gemacht wurde, das ſich rühmte, »tüchtiger und beſſer dann Frankfürther und Hanauer Gut« zu ſein[190].

Der Erfindung des Meißner Porzellans ging ebenfalls die Gründung einer Fayencewerkſtatt voraus. Im Jahre 1708 wurde dieſe in Dresden errichtet, und es arbeiteten dort anfangs holländiſche Meiſter

oder wenigſtens ſolche, die vorgaben, aus Holland zu ſtammen[191]). Ein Hanauer »Porzellanfabrikant«, der in Delft die Fayencemalerei erlernt hatte, war der erſte Werkmeiſter der Nürnberger Fayence-werkſtatt, die 1712 gegründet wurde. Er hatte vorher auch ſchon in Frankfurt und Ansbach gearbeitet und zog aus Nürnberg bald wieder weiter nach Braunſchweig, um ſchließlich 1721 zuſammen mit

Abb. 291. Rijksmuſeum, Amſterdam. Marke MP & C. H. 43 und 58 cm.

dem Holländer Daniel van Keyck die »Porzellain-Fabrique« in Zerbſt zu gründen[192]).

Hanau wurde der Ausgangspunkt für viele andere Unternehmen. Ein Hanauer war es wiederum, der 1727 die Fayencewerkſtatt zu Osnabrück gründete. Auch von Braunſchweig aus verbreitete ſich die Kunſt weiter durch das deutſche Reich. So waren es Braun-ſchweiger Maler und Dreher, die um 1715 die »Porzellainfabrik nach Delftiſcher Art« in Dorotheenthal in Gang brachten[193]).

Aber noch weiter drang der holländiſche Einfluß vor. Peter der

Große von Rußland, der bei den Neuerungen, die er in ſeinem Reiche verſuchte, gern Holland zum Vorbild nahm, gründete 1718 in St. Petersburg eine Fayencewerkſtatt nach Delfter Art.

In Polens Hauptſtadt Warſchau arbeitete 1773 ein gewiſſer Wolff im Delfter Stil[194].

In Holſtein wurde eine Ware produziert, die von der frühen Rotterdamer Fayence abgeleitet zu ſein ſcheint. Ein Holſteiner, Johann Wolff, war der erſte Leiter der »Delfs Porſelins eller Hollandſch Steentys Fabrique«, die 1722 in Kopenhagen gegründet wurde. Das Patent dieſer Werkſtatt ſchloß die Einfuhr fremder Ware aus. Es wurde hier bis 1770 in engem Anſchluß an das Delfter Vorbild gearbeitet. Das Einfuhrverbot ſcheint nicht ſcharf gehandhabt worden zu ſein, denn als 1764 zwei Unternehmer ein Geſuch an den König von Dänemark richteten zwecks Gründung einer Fayencefabrik in Rendsburg, begründeten ſie ihr Geſuch damit, daß »jetzt alljährlich große Summen für holländiſches Steinzeug ⟨ſic⟩ aus dem Lande gehen«[195]. Im folgenden Jahre wurde das Privileg erteilt und zugleich ein neues Verbot in Ausſicht geſtellt gegen die Einfuhr ausländiſchen Porzellans, irdener und ſteinerner Gefäße ⟨nicht unter das Verbot fiel chineſiſches Porzellan⟩; 1768 trat das Verbot in Kraft und wurde 1770 und 1775 wiederholt[196].

Derſelbe Johann Wolff, der in Kopenhagen arbeitete, war 1725 auch der Gründer der Werkſtatt in Stockholm, die nach dem Landgut Rörſtrand benannt wurde. Am Ende des XVIII. Jahrh. ging man hier, England nachfolgend, zur Fabrikation von Steingut mit Bleiglaſur über, und dieſes produziert Rörſtrand auch heute noch.

Aus dieſer Aufzählung, die noch keineswegs vollſtändig iſt, geht hervor, wie groß der Einfluß der Delfter Fayence auf die europäiſche Produktion geweſen iſt. Eigentümlicherweiſe war dieſer Einfluß viel umfangreicher als derjenige der italieniſchen und ſpaniſchen Fayence, die ihr doch in mancher Hinſicht überlegen war. Ja, in Italien und Spanien ſelbſt, z. B. in Savona und Barcelona, iſt der Delfter Einfluß ſpürbar.

In der zweiten Hälfte des XVIII. Jahrh. nahm der Einfluß des holländiſchen Dekors im Auslande ab.

Durch Europa ging der Siegeszug des franzöſiſchen Geſchmackes und jedes Land paßte ſich ihm je nach ſeiner Art an. In Holland

hatte die Fayencekunſt am Ende des Jahrhunderts nicht mehr die Schwungkraft, dieſen Flug auf ſchöpferiſche Weiſe mitzumachen; ſie verharrte bei veralteten Rokokomuſtern und blieb nun hinter den anderen Ländern zurück.

Im erfindungsarmen XIX. Jahrh., als durch die Sammler neues Intereſſe für die alte Delfter Fayence erwachte, kam man dazu, die Delfterware aus der Blütezeit zu kopieren und zu imitieren. Beſonders einigen franzöſiſchen Fabriken iſt es geglückt, die alten Muſter ſo täuſchend nachzuahmen, daß nicht ſelten ihre Produkte für alt verkauft werden. Das geübte Auge kann immerhin einen Unterſchied wahrnehmen.

Auch die überlebenden holländiſchen Werkſtätten »De Porceleyne Fles« in Delft und Tichelaar in Makkum haben alte Muſter imitiert; dieſe Ware trägt aber durchweg ihre neue Marke und es iſt ſomit auch für den Laien leicht möglich, ſie von dem alten Vorbild zu unterſcheiden ‹vgl. S. 297 und S. 293›.

Dieſe Ehrlichkeit vermiſſen wir bei einigen anderen Werkſtätten, deren Abſicht es iſt, neu für alt gelten zu laſſen. Den Sammlern iſt daher Vorſicht geboten, wenn auch derjenige, der ſich von echtem Stilgefühl leiten läßt, kaum irren wird.

Anmerkungen.

[1] Über die Herleitung dieſes Namens: deſſen Buchſtabierung ſtark variiert, ſind die Meinungen verſchieden. Einige ſuchen ſeinen Urſprung in dem Worte »gley« (lateiniſch »glesum«, franzöſiſch »glaise«), welches Ton bedeutet. Andere glauben an die Herleitung von dem Wort »galey«, dem niederländiſchen Namen für Galeere. Beide Erklärungen haben etwas für ſich, ich halte für das Wahrſcheinlichſte, daß der Urſprung des Namens auf das lateiniſche »gleſum« zurückgeht, daß durch die Herkunft der Ware aber eine Aſſoziation mit dem Worte »Galey« ſtattgefunden hat. Jedenfalls iſt es bemerkenswert, daß ſchon 1613 C. Kiliaan in ſeinem Etymologicum teutonicae linguae für das Wort »Gleyers-werck« folgende Umſchreibung gibt: »Vasa scintillantia e scintillante sive splendente terra, vas fictile Balearicum, Maioricanum«.

[2] Carel van Mander, Het ſchilderboeck. Haarlem 1604. Fol. 201.

[3] Dirck van Bleyswijck, Beſchryvinge der stadt Delft. Delft 1667. II, S. 736.

[4] Tegenwoordige staat van alle volkeren, XIV. Vereenigde Nederlanden, IV. Holland. Amſterdam 1742. S. 474.

[5] Proefkundige Verhandeling van wit en gecouleurd platiel verglas en ſchilderwerk: door A. F. 's Gravenhage 1774.

[6] P. J. Kaſteleyn, De porceleinfabriek, naar het Franſche van den Graaf De Milly. Amſterdam 1789.

[7] Gerrit Paape, De plateelbakker of Delftſch-aardewerkmaaker. Dordrecht 1794.

[8] Les troys libvres de l'art du potier du cavalier Cyprian Piccolpassi, Durantoys, translatés de l'Italien en langue Francoyse par Maistre Claudius Popelyn. Paris 1860.

[9] A. van der Willigen, Geſchiedkundige aanteekeningen over Haarlemſche ſchilders. Haarlem 1866. Erweiterte franzöſiſche Ausgabe. Haarlem 1870.

[10] R. Delorme, Les Faïences de Delft de la collection du Dr. Mandl. Paris 1874.

[11] H. Havard, Catalogue des faïences de Delft compoſant la collection de Mr. John F. Loudon. La Haye 1877.

[12] Archief voor Nederlandſche Kunſtgeſchiedenis door Fr. D. O. Obreen. Rotterdam I, 1877–1878. S. 1.

[13] Idem S. 145.

[14] Idem S. 227.

[15] H. Havard, Hiſtoire de la Faïence de Delft. Paris 1878.

[16] C. Bluemlein, Delft und ſeine Fayencen. Hamburg 1899.

[17] A. H. H. van der Burgh, Oud-Holland. 1903. S. 22.

[18]) Glaisher, Delft ware. London 1897.
[19]) W. Pitcairn Knowles, Dutch Pottery and Porcelain. London 1904.
[19a]) Ebenfalls Jean Justice. Dictionnaire des morgues et monogrammes de la Faïence de Delft. Gand.
[20]) A. J. Servaas van Rooyen, Catalogus van het Legaat van der Burgh. 's Gravenhage 1905.
[21]) Ida C. E. Peelen, Catalogus der verzameling Nederlandsch aardewerk. Gemeente Museum. 's Gravenhage 1917.
[22]) H. P. Bremmer, Delftsch aardewerk in het Rijksmuseum te Amsterdam 1907.
[23]) Ders., Delftsch aardewerk, een practisch-aesthetische studie. Amsterdam 1908.
[24]) H. Havard, La céramique hollandaise. Histoire des faïences de Delft etc. Amsterdam 1909.
[25]) P. F. Knochenhauer, Niederländische Fliesenornamente. Berlin 1886.
[26]) Bulletin van den Nederlandschen Oudheidkundigen Bond, 1902—1903.
[27]) A. Pit, Oude Noord-Nederlandsche Majolika. Oud-Holland 1909. S. 133.
[28]) M. D. Henkel, Die Sammlung holländische Fayence im Rijksmuseum zu Amsterdam. Kunst und Kunsthandwerk. 1912.
[29]) Dr. E. Neurdenburg, Bulletin van den Nederlandschen Oudheidkundigen Bond 1913.
[30]) F. Bodenheim en C. van Tijen, Toelichting en catalogus betreffende eenig Nederlandsch aardewerk uit vroeger tijden. Amsterdam, Mei 1918.
[31]) Dr. E. Neurdenburg, Oud Aardewerk toegelicht aan de verzamelingen in het Nederlandsch Museum voor Geschiedenis en Kunst te Amsterdam. Erste Ausgabe 1917, zweite Ausgabe 1920.
[32]) F. E. Vlielander Hein, Over wit Delftsch Aardewerk. Het huis oud en nieuw 1913.
[33]) O. Riesebieter, Frühes Delft. Cicerone 1917. S. 341.
[34]) A. Willemse, Oude Kunst 1917, 1918, 1919.
[35]) V. G. A. Bosch, De Arnhemsche Plateelbakkerij van Johan van Kerckhoff. Bijdragen en Mededeelingen der Vereeniging Gelre. Deel 3, S. 189.
[36]) A. Hoynck van Papendrecht, De Rotterdamsche Plateel- en Tegelbakkers. Rotterdam 1920.
[37]) N. Ottema, Friesche Majolica. Vrije Fries XXVII, 1920 und als Broschüre 1920. Derselbe, De opkomst van het Majolica-Bedrijf in de Noordelijke Nederlanden. Oud-Holland 1925, S. 237 und als Broschüre mit dem Titel: De beginperiode van de Friesche Majolica 1928.
[38]) E. Neurdenburg, Oude Kunst 1916, 1917, Onze Kunst 1916, Oud-Holland Bredius Bundel 1915, S. 191, Jaarboek Nederlandsch Oudheidkundige Bond 1922, Rotterdamsch Jaarboekje 1923.
[39]) E. Neurdenburg and B. Rackham, Old Dutch pottery and tiles London 1923.
[40]) Ida C. E. Peelen, Rijksmuseum, Huis Lambert van Meerten. Delft. Gids 1922.
[41]) Eelco M. Vis und C. de Geus, Altholländische Fliesen. I. Leipzig 1926.
[42]) B. Rackham, Victoria and Albert Museum Dutch Tiles. London 1923.
[43]) C. de Geus, Decoratieve Nederlandche Muurtegels uit de 16de en 17de eeuw Tentoongesteld in het Stedelijk Museum te Amsterdam. Amsterdam 1919.

C. de Geus, Tegels en Tegeltableaux. Oude Kunſt 1919, 1920.

44) Hudig, »Een Amſterdamſche Tegelbakkerij«, Oud-Holland 1926; »Wapengoet en Porceleyn«, Oud-Holland 1926; »Amſterdamſche Aardewerkvondsten«, Oud-Holland 1928.

45) B. Rackham, Early Netherlands Maiolica. London 1926.

46) N. Ottema, Oude Kunſt, 1918. Vgl. J. Boehlau, Eine Niederheſſiſche Töpferei des 17. Jahrh., Marburg 1903.

47) Les trois libvres de l'art du Potier. Paris 1860. S. 8. Die urſprüngliche Handſchrift im British Muſeum zu London. Der erſte, der auf dieſe Stelle aufmerkſam gemacht hat, war Otto von Falke.

48) Marcel Laurent, Guido di Savino and the earthenware of Antwerp. Burlington Magazine XLI, 1922. S. 288.

49) Cean de Bermudez, Diccionario de las Bellas-Artes. II. S. 128.

50) Carel van Mander, Het Schilder Boeck. Haarlem 1604. Folio 287.

51) A. Pit, Oude Noord-Nederlandſche Majolica, Oud-Holland 1909. S. 133.

52) N. Ottema, De Beginperiode van de Frieſche Majolika. 1926. S. 11.

53) N. Ottema, Oude Kunſt. 1918.

53a) Hudig, Oud-Holland 1928, S. 72.

54) H. E. van Gelder, Oud Nederlandſch Aardewerk. De Gids 1924.

55) N. Ottema, De Beginperiode etc. S. 12.

56) Carel van Mander o. c. Folio 287.

57) A. Pit, Oud-Holland 1909. S. 138.
Hoynck a. a. O. S. 44, 45. Vgl. auch Van der Burgh's Notizen im Archiv Delft.

58) Albrecht Dürers Schriftlicher Nachlaß. Berlin 1910. S. 51.

59) Pontanus, Rerum et Urbis Amstelodamensium Historia Lib. II. Cap. XIV.

60) R. Fruin, Verſpreide Geſchriften III, 3. S. 388.

61) H. E. van Gelder, Gids 1924.

62) Ibidem.

63) Pontanus, Rerum et Urbis Amstelodamensium Historia Lib. II. Cap. XIV. »Quorum tamen ego Amstelodami inter alia Porcellana specimen aliquod vidisse memini, et ostenduntur etiamnum ibidem«.

64) Ibidem.
»De crassitudine autem, quod tertio exinde Plinius addet, ab hodiernis Porcellanis haud multum dissidet: sicuti nec illud de splendore: nam revera non splendor aliquis translucens Porcellanis inest, sed nitor tantum, et ille lacteus, vel ut Plinius loquitur lactis candescentis«.

65) Ibidem.
»Reliqui, quos nominat Plinius colores in hodiernis Porcellanis non conspiciuntur, cum solum, quod sciam, caeruleum, intermixtum candori, habeant«.

66) Hoynck a. a. O. Nordelbingen, S. 88.

67) Akte Notar Adriaen van Adrichem. Haag. 9. Sept. 1664.

68) Hudig, Wapengoet en Porceleyn. Oud-Holland, 1926. S. 162.

69) K. Hüſeler, Die Hamburger Fayencen des 17. Jahrh. Beiträge zur Heimatsforſchung in Schleswig-Holſtein uſw. IV, 1925. S. 481.

70) Iſaac le Long, Kabinet van Nederlandſche en Kleefſche Outheden, Amſterdam 1732. S. 142.

[71] Zimmermann, Chineſiſches Porzellan, 2. Aufl. Leipzig 1923. S. 214.
[72] A. Montanus, Gedenkwaardige Gezantſchappen der Ooſt Indiſche Maatſchappij in 't Vereenigde Nederland aan de Kaiſaren van Japan. Amſterdam 1669. S. 404.
[73] Beſchrijving der stadt Delft door Reinier Boitet, Delft 1729. S. 650.
[74] A. Montanus a. a. O.
[75] J. de Hullu, Oud-Holland 1915. S. 50.
[76] N. Ottema, Frieſche Majolica. 1920. S. 49.
[77] E. Wierſum, Oude Kunſt, 1918.
[78] Marryat, Hiſtoire des Poteries. S. 337.
[79] M. Noël Chomel's algemeen woordenboek. Amſterdam 1787. Vervolg II. S. 1045.
[80] L. van Ollefen, De Nederlandſche Stad en Dorp beſchrijver. Amſterdam 1793. II. S. 12.
[81] Paape a. a. O. S. 2.
[82] Beſchrijving der Stadt Delft. J. de Groot, Delft. 1840. S. 106.
[83] Hoynck a. a. O. S. 229.
[84] Tegenwoordige Staat der Ver. Nederlanden. IV. Holland, Amſterdam 1742.
[85] Hoynck a. a. O. S. 343, 358, 374.
[86] M. N. Chomel, Algemeen Woordenboek, Vervolg II. 1787. S. 1146.
[87] Notizen Van der Burgh. Archiv Delft. 26. Nov. 1691.
[88] Paape a. a. O. S. 32.
[89] M. N. Chomel a. a. O. S. 1146.
[90] Hoynck a. a. O. S. 392.
[91] M. N. Chomel a. a. O. S. 1146.
[92] Tegenwoordige Staat der Ver. Ned. IV. Holland. Amſterdam 1742.
[93] Paape a. a. O. S. 5.
[94] Hudig, Oud-Holland 1926. S. 74.
[95] N. Ottema, Frieſche Majolica 1920. S. 27.
[96] O. Rieſebieter, Beiträge zur Geſchichte der Fayencefabrikation in Jeverland und Oſtfriesland. Oldenburg 1908.
[97] Hoynck a. a. O. S. 44, 45, und Van der Burgh, Notizen Archiv Delft.
[98] Freundliche Mitteilung von Prof. Marcel Laurent, Brüſſel.
[99] Paape a. a. O. S. 3.
[100] C. Blümlein, Delft und ſeine Fayencen, 1899.
[101] V. d. Burgh, Oud-Holland 1901. S. 99.
[102] W. F. K. Baron van Verſchuer, Ary de Milde. Mr. Theepotbacker. Amſterdam 1916.
[103] C. Reinhardt, Tſchirnhaus oder Böttger. S. 39.
[104] Proefkundige verhandeling van wit en gecouleurd Platielverglas en ſchilderwerk door A. F. 's-Gravenhage. 1774.
[105] Paape a. a. O. S. 19.
[106] Havard a. a. O. I. S. 143.
[107] 1623 datiert und nach einem Stich von Jacob Mattham; vgl. N. Beets, Oud-Holland XXXVI. S. 170.
[108] Hoynck a. a. O. S. 341.
[109] Hoynck a. a. O. Abb. S. 96.

[110] Im Kunſthandel. Abgebildet im Jaarboek van den Oudheidkundigen Bond 1926. S. 12.

[110a] Hudig, Amſterdamſche Aardewerkvondsten II, Oud-Holland 1928.

[111] Havard, La Fayence de Delft. Fig. 51.

[112] Zimmermann, Chineſiſches Porzellan. 2. Aufl. Leipzig 1923. S. 214.

[113] Von den AK ſignierten Stücken ſind die Meiſten unter dem Einfluß des Kang Hi Porzellans entſtanden. Dieſer Einfluß wird in Gruppe 8 behandelt. Für Jacob Wemmersz Hoppeſteyn, vgl. E. Neurdenburg, Bredius-bundel, Oud-Holland 1915. S. 191, und dieſelbe, Old Dutch Pottery and Tiles. London 1923. S. 116.

[114] E. Neurdenburg, Brediusbundel. Oud-Holland 1915. S. 197.

[115] Havard verwechſelte ihn mit einem Namensvetter aus dem XVIII. Jahrh., der mit den hier behandelten Produkten nichts zu tun hat.

[116] Montanus Gedenkwaardige Gezantſchappen a. a. O.

[117] E. Neurdenburg, Old Dutch Pottery and Tiles. London 1923. S. 118.

[117a] J. van Dam. Zeldſaam Delftſch Aardewerk. Oude Kunſt. 1907. S. 96.

[118] Ida Peelen, Jaarboek van den Ned. Oudh. Bond. 1923. S. 163.

[119] P. F. Knochenhauer, Niederländiſche Flieſenornamente. Berlin 1886. Tafel I—XXIII.

[120] P. J. Kaſteleyn, De porceleinfabriek, naar het Franſche van den Graaf De Milly, Amſterdam 1789. S. 217.

[121] N. Ottema, Frielche Majolica. S. 44.

[122] A. Willmeſe, Oude Kunſt 1917—1919.

[123] Vgl. Catalogus der tentoonſtelling van de Oranje Collectie van Mr. Th. Stuart in het Stedelijk Muſeum te Amſterdam 1910.

[124] E. Neurdenburg, Old Dutch Pottery and Tiles a. a. O. S. 22.

[125] Mehrere Angaben über die Haarlemer Töpfer verdanke ich der freundlichen Mitteilung von Dr. A. Bredius.

[126] Ottema, De Beginperiode a. a. O. S. 10.

[127] H. E. van Gelder, Gids 1924. Abgebildet in Rackham, Early Netherlands Maiolica. Plate 55.

[128] Abgebildet in Neurdenburg, Gids Oud-Aardewerk Rijksmuſeum, Amſterdam. 2. Aufl. Abb. XLII.

[129] Van der Burgh, Oud-Holland XXI. S. 22.

[130] Ottema, Beginperiode a. a. O. S. 12. Hudig, Oud-Holland 1928. S. 70. Daß in Amſterdam ſchon vor 1557 Fayence gemacht wurde, wie Ottema annimmt, ſcheint mir durch den einen Straßennamen noch nicht genügend bewieſen.

[131] H. E. van Gelder, De Gids 1924.

[132] Ottema. Beginperiode a. a. O. S. 12.

[133] Memorial Haarlem 1597.

[134] Hudig, Oud-Holland 1926, S. 162.

[135] Ottema, Beginperiode a. a. O. S. 42.

[136] Hoynck a. a. O. S. 162.

[137] Hudig, Oud-Holland 1926. S. 177.

[138] C. Blümlein, Zur Geſchichte der Delfter Faience. Berichte des freien Deutſchen Hochſtiftes 1899. Heft 2. S. 54.

[139] Hudig, Oud-Holland 1928. S. 78.

[140] Hudig, Oud-Holland 1926. S. 73.
[141] Nach freundlichſt von Dr. A. Bredius mitgeteilten Notizen aus dem Leidener Archiv.
[142] Notar A. van Osterlingh. Leiden 11. Mai 1675.
[143] Van der Burgh, Oud-Holland XXI. S. 42.
[144] S. Muller, Fzn. Utrechtſche Plateelbakkerijen, Obreen's Archief voor Ned. Kunſtgeſchiedenis I. S. 145.
[145] Freundliche Mitteilung von Dr. Schuylenburg, Utrecht.
[146] Ottema, Beginperiode a. a. O. S. 32.
[147] Meine Aufzeichnungen über Gouda wurden freundlichſt durch Herrn G. J. J. Pot, Gouda, vermehrt.
[147a] Hoynck a. a. O. S. 232 und Hudig, Oud-Holland 1928. S. 79.
[148] Hoynck a. a. O. S. 259.
[148a] Rijksmuſeum Amſterdam.
[149] Van der Burgh, Oud-Holland XXI. S. 38.
[150] Van der Willigen, Les Artiſtes de Harlem. Harlem 1870. S. 357/8.
[151] Hoynck a. a. O. S. 134.
[152] Havard a. a. O. I. S. 92.
[153] Van der Burgh, Oud-Holland XXI. S. 22.
[154] Keurboek VIII. Reg. I. fol. 130, verso.
[155] D. van Bleyswijck, Beſchrijvinge der Stadt Delft. Delft 1680. S. 736.
[156] Notizen Van der Burgh, Stadtarchiv Delft. Akte 9. September 1664.
[157] Ibidem. Notar Philips de Bries, 4. Juni 1683.
[158] Ibidem. Notar P. de Bries, 4. Juni 1683.
[159] Ibidem. Notar Van der Velde, 27. Juli 1684.
[160] Ibidem. Notar D. Pijnacker, 2. September 1724.
[161] Ibidem. Notar C. de Man WZn., 28. März 1741.
[162] P. A. Nemnich, Tagebuch einer der Kultur und Induſtrie gewidmeten Reiſe. Tübingen 1809. III. S. 241 ff.
[163] Rapport der hoofdcommiſſie ter beoordeeling der voorwerpen van Nationale Nijverheid tentoongeſteld te Haarlem in 1825.
[164] Mir freundlichſt von der Direktion der »Porceleyne Fles« zur Verfügung geſtellt.
[165] Vgl. Hoynck a. a. O. S. 150.
[166] Hoynck a. a. O. S. 172 und E. Wierſum, De laatſte Rotterdamſche Tegelbakkerij. Rotterdamſch Jaarboekje 1921. S. 102.
[167] Gallois, Mededeelingen van den Dienſt van Kunſten en Wetenſchappen. 's-Gravenhage I. S. 18.
[168] Muller a. a. O. Obreens Archief I. S. 145.
[169] Knochenhauer a. a. O. S. 16.
[170] Knochenhauer a. a. O. S. 7.
[170a] Freundliche Mitteilung von Herrn J. C. Kerkmeyer, Hoorn.
[171] Hudig, Oud-Holland 1926. S. 74/75 und Oud-Holland 1928. S. 78.
[172] Kaſteleyn a. a. O. S. 209.
[173] Havard a. a. O. I. S. 102 und II S. 282.
[174] Ottema, Beginperiode a. a. O. S. 37.
[175] Ottema, Frieſche Majolica a. a. O. S. 19.

[176] Ibidem. S. 22.
[176a] Die Benennung »Winkelhouder« habe ich in dieſer Liſte immer mit »Geſchäftsführer« überſetzt, oft iſt es zweifelhaft, ob der Betreffende ebenfalls Beſitzer der Werkſtatt war oder nicht.
[176b] E. Neurdenburg, De Plateelbakkersfamilie Hoppeſteyn, Oud-Holland, Feeſtbundel Abr. Bredius 1915.
[177] D. van Bleyswijck a. a. O. S. 736.
[178] Aufzeichnungen Van der Burch im Archiv zu Delft.
[179] G. Danſaert, Les Anciennes Faiences de Bruxelles. Bruxelles 1922. S. 33.
[180] Ibidem. S. 29/32.
[181] Ibidem. S. 293.
[182] E. Zeh, Hanauer Fayence. Marburg 1913. S. 11.
[183] Hoynck a. a. O. S. 77.
[184] Notar A. van Adrichem. Haag 9. Sept. 1664.
[185] Hoynck a. a. O. S. 83.
[185a] Rackham and Read. English Pottery. London 1924. S. 37.
[186] Hudig, Engelſch Aardewerk en Porſelein. Amſterdam 1922. S. 9.
[186a] Rackham and Read. a. a. O. S. 44.
[187] O. von Falke, Altberliner Fayence. Berlin 1923.
[188] A. Stöhr, Deutſche Fayencen und Havard a. a. O. II. S. 147.
[189] O. Rieſebieter, Die deutſchen Fayencen des 17. und 18. Jahrh. Leipzig 1920. S. 251.
[190] Rieſebieter a. a. O. S. 61, und A. Bayer, die Ansbacher Fayence-Fabriken, Ansbach 1928.
[191] Rieſebieter a. a. O. S. 325.
[192] Rieſebieter a. a. O. S. 219.
[193] Rieſebieter a. a. O. S. 352.
[194] E. Hannover, Pottery and Porcelain. London 1925. I. S. 408.
[195] Rieſebieter a. a. O. S. 287.
[196] Hannover a. a. O. I. S. 412.

Regiſter.

A.

A, de Griekſche 109, 234, 278, 281, 286, 294, 296, 299, 301.
Aalſt, Johannes van 309.
Aardewerk, Delftſch 8.
Abeele, Carſtiaen van den 26, 264, 274, 311.
Aelmis, Jan 236, 289.
Aelmis, Jan Bartholomeus 289.
Aelmis, Johannes 289.
Aelmis, Pieter Jansz 289.
Akanthusmotiv 213, 216.
Albarello 86.
Albisola 28, 31, 44.
Altarvaſen 88.
Ambele, ſiehe Abeele.
Amiconi, Giacomo 236.
Amoretten 31, 139, 145, 146, 154—156, 160, 163, 166, 171, 202, 216, 231, 251.
Amſterdam 11, 22, 26, 27, 48, 64, 77, 90, 136, 157, 169, 170, 171, 219, 231, 238, 260, 264, 269, 271, 274, 289, 290, 311.
Andries, Guido 24, 26, 260.
Andries, Joris 26, 260.
Ansbach 325, 326.
Antimonium 118.
Antwerpen 23—27, 29, 31, 133, 134, 260—262, 264, 275, 314, 315.
Apothekertöpfe 251, 252.
Appel, Joh. den 295.
Arita 184.
Arnhem, 17, 20, 65, 237, 290.
Artoiſenet, Jacques 317.
Aſtonne, de drie vergulde 281, 294, 299, 301.
Azulejos 25.

B.

Baans, Dirck 297.
Baen, I. 225.
Bailly, Gilles 306.
Bakhuyzen 289.
Barcelona 327.
Bauernware 242, 248—250.
Bayer, A. 335.
Beek, Willem van 313.
Beets, N. 332.
Behagle, Daniel 318.
Behälter 121, 122, 168.
Bereveld, Samuel van 301, 303.
Bereveld, Samuel Perenius van 310.
Berg, Jan van den 312.
Berg Sion 268.
Bergh, Cornelis van den 312, 313.
Bergh, Dirk van den 312.
Bergh, Henderina 309.
Bergh, Jacoba de 312.
Bergh, Johanna de 312.
Bergh, Johannes de 312.
Bergh, Lysbet de 298.
Bergh, Maria de 312.
Berghem 13.
Berghem, Claes 173.
Berlin 323, 324.
Bermudez, Cean 331.
Bianchi di Faenza 44.

Bierbrauerei 49, 278.
Bijl, de 234, 278, 282, 286, 295.
Bijleweht, Cornelis Janſz 297.
Blankers, Arie 290.
Blau 118, 128, 129, 178, 208–219, 231.
Bleiglaſur 24, 44, 58, 67, 86, 98, 117, 137, 194. 242.
Bleyswyck, Dirck van 10, 11, 273, 277, 278, 314, 329, 334, 335.
Bliksemborden 198.
Bloempot, De ⟨Rotterdam⟩ 289.
Blompot, De vergulde 281, 294, 313.
Bluemlein, C. 15, 329, 332, 333.
Blumen 100, 141, 143, 148, 154, 176, 178, 188, 197, 200, 206, 210, 212, 215, 229, 230, 249, 255, 275.
Bodenheim, F. P. 19, 34, 330.
Bogaert, Adriaen 26, 262.
Bogaert, Matheus van den 294, 313.
Bogaert, Philippus van den 300.
Boghaert, Jan 26, 264.
Boitet, Adriaan 304.
Boitet, Reinier 10, 332.
Bolsward 66, 85, 239, 243, 275, 290, 293.
Bolus 119.
Boogaard, Bartholomeus van den 313.
Boot, De vergulde 295, 308, 313.
Bos, Cornelis 133.
Boſch, V. G. A. 20, 330.
Böttger, Joh. Friedrich 115.
Boumeeſter, C. 219, 288.
Bourſeth, Pouwels 264, 275.
Bourſette, Cornelis 304.
Branntweinſchale 86, 90, 97.
Braun 118, 128, 222, 250.
Braunſchweig 325, 326.
Braunſtein 118.
Bray, Salomon de 153.
Breda, Floris 296.
Bredius, A. 333, 334.
Bremmer, H. P. 17, 330.
Briel, Pieter van den 298.
Briel, Witwe van den 298.
Bril, Paul 28.
Briſtol 323.
Broeck, Lijsje Hymens van 169.
Broeckerhoff, Baſtiaen 294.
Brogniart, A. 13.
Brouwer, Cornelis 311, 312.
Brouwer, Cornelis Jansz 311.
Brouwer, Gerrit 303.
Brouwer-van der Hagen, Maria 303.
Brouwer, Hugo 296, 298.
Brouwer, Huybrecht 295.
Brouwer, Jacobus 312.
Brouwer, Juſtus 295.
Brueel 73.
Brügge 28, 29.
Brüſſel 314–317, 319.
Bruyelles 73.
Burch, Paulus van der 294.
Burch, Pieter van der 294.
Burgh, A. H. H. van der 15, 16, 276, 279, 310, 329, 331–335.
Burgh, Boickel Adamsz. van der 310.
Burgh, Jan Jonasz. van der 301.
Butterteller 33.
Bylsma, R. 20.

C.

Cachemire 196.
Caluwe, Jacobus de 110, 111, 114.
Canton 35, 55.
Caſſel 325.
Caſtel Durante 24, 217.
Chalmot, J. A. de 11, 60, 74, 77.
Cherub 139, 160, 162, 165, 251.
Chomel, N. 11, 332.
Christus 162, 163.
Cimon 134.
Claesz, Jan 263.
Claſen, Theunis 290, 291.
Cleffius, Henricus 312.
Cleffius, Lambertus 107, 108, 182, 307, 312.

Cleffius, Margaretha 312.
Cleffius, Wilhelmus 312.
Cleffius, Willem 282, 301, 305, 311, 312.
Cleynoven, Allardus van 308.
Cleynoven, Quirinus Aldersz 281, 296, 299.
Cleynoven, Witwe Quirinus 297.
Coecke, Pieter 133.
Comte, A. le 297.
Coninck, Carel de 315, 316.
Cooge, Abraham de 296.
Cool, Gabriel van der 298.
Cool, Jacob van der 305.
Coperta 120.
Cornelisdr Eliſabeth 310.
Cornelisz., Lubbert 265.
Corneliszdr., Oringen 303.
Coſyn, Arendt Jacobsz 296, 308.
Coſyn, Witwe 308.
Couwaert, 120.
Crabeth 171.
Cranenburg, Jacobus 296.
Cream Ware 58.
Crouch Ware 57.
Cruyck, Ghisbrecht Lambrechtsz 296.
Cruyck, Gijsbrecht 282, 305, 311, 312.
Cruyk, Joh. Gerrits 301.
Cruyck, Lambrecht, Ghisbrechtsz 296.
Culick, Jan Jansz 295, 308.
Cupido, ſiehe Amoretten.
Cuvel, François 289.
Cuys, Jooſt, Lievensz 301.
Cuyſt, Gerrit 310.

D.

Daale, Abraham van 306.
Dalen, Lieve van 304.
Dale, Willem van 295.
Dam, J. van 333.
Dansaert, G. 335.
Delfshaven 274, 289.
Delft 15–17, 21, 42, 46, 48–59, 61 bis 67, 70, 74, 77, 104, 105, 107 bis 111, 115, 130, 136, 167, 171, 175, 177, 178, 190, 223, 225, 227, 231, 234, 243, 248, 249, 254, 257, 260, 263, 265, 267, 271–281, 287, 288, 294, 314–328.
Delorme, R. 14, 329.
Demmin, Auguſte 13, 257.
Derks, Jan 60.
Dextra, Jan Theunis 286, 299.
Dextra, Zacharias 294.
Dickerton, Jacob Jacobsz 300.
Dijck, Kornelis 302.
Dijk, Abraham van 308.
Dijk, Cornelis 308.
Dijk, Witwe van 308.
Dircxsz, Wouter 266.
Diſſel, De 278, 282, 296, 305, 311.
Does, A. v. der 303.
Does, Dirck van der 308.
Does, Willem van der 303.
Does, Witwe van der 303.
Doorne, Pieter van 297.
Doornik 73.
Dordrecht 27, 64, 260, 264, 265, 273, 274.
Dornblattmotiv 212.
Dorotheenthal 326.
Dreher 79, 277.
Drehſcheibe 79.
Dreifuß, vgl. Proenen.
Dreifußſpuren 120, 121, 123, 244, 248.
Dresden 325.
Drie Klokken, ſiehe Klokken.
Drie Porceleyne Fleſſies, ſiehe Fleſſies.
Drie Vergulde Astonne, ſiehe Aſtonne.
Dubbelde Schenckan, ſiehe Schenckan.
Duins 269.
Dullaert 274.
Dünkirchen 314.
Duquesnoy, François 92.
Dürer, Albrecht 331.

Durven, Gerrit Pietersz 310.
Duyn, J. van 234, 286, 311.
Dwight, John 114.

E.

Eelkes, Jan 241.
Eems, M. 174, 267.
Eenhoorn, Lambertus van 108, 109, 113, 114, 208, 307.
Eenhoorn, Samuel van 108, 109, 182, 281, 299.
Eenhoorn, Wouter van 42, 109, 281, 282, 294, 296, 299, 301, 305, 314, 320.
Eert God 149.
Einhorn 108.
Elers 114.
Elia 173.
Enkhuizen 28, 29, 64, 265, 272.
Erde, ſiehe Ton.
Erdwaſcherei 78.
Esdre, Haye 269.
Europa 190.
Evens, Nathaniel 271.
Eydes, Jan 269.
Eyſſen, Jan 274.

F.

Fächer 232.
Faenza 7, 44, 128.
Faïence 7.
Falke, O. von 323, 331, 335.
Famille roſe 127, 219–221.
Famille verte 127, 128, 198, 222.
Farben 118, 127, 129, 136, 137, 159, 163, 165, 180–185, 195, 200, 220 bis 223, 225, 230, 237, 238, 245, 249, 250, 255.
Farbſtoffe 119.
Fayence 7.
Ferrier, Franciscus 301.
Feytama 290.
Fictorsz, Louwijs 208, 310.
Fierleger, Hans Barnaert 27, 261, 263.
Fles, De porceleyne 279, 281, 287, 288, 294, 296, 299, 301, 328.
Flellies, De drie porceleyne 296, 297.
Fliefen 18, 21–25, 32, 33, 40, 47, 48, 63, 64, 65, 66, 80, 81, 89, 137, 143, 153, 154, 161, 174, 206, 210, 214, 217, 219, 233–238, 287–291, 293, 314, 322.
Fliefengemälde 30, 134, 215, 225, 235–237, 262, 288, 293.
Florenz 28.
Floris, Cornelis 133.
Floris de Vriendt, Fransz 25.
Floris, Hans 25.
Foglie-Ornament 31, 141.
Fonteyn, Corn. Jz. 304, 305.
Fonteyn, Thomas 304, 305.
Fortuyn, Het. 281, 298, 300.
Frankfurt a. M. 318, 319, 323, 325, 326.
Frederik Hendrik von Oranien 253.
Frerkingh, Anthony 298.
Frerkingh, Johannes Hermanus 298.
Friesland 20, 65, 77, 239, 241, 244, 246, 248, 290.
Frijtom, Frederick van 175, 307.
Früchte 31, 140, 148, 170, 202, 233.
Fruin, R. 331.
Fuchs 109, 113.
Fullham 114, 115.
Funcke, Cornelius, ſiehe Vonck.
Fußring 88, 91, 168.

G.

Gaal, Jan 309.
Galeere 329 Anm. 1.
Galey 329 Anm. 1.
Galeyerswerck 8.
Gallois 334.
Gecroond Porceleyn, ſiehe Porceleyn.
Gecroonde Theepot, ſiehe Theepot
Geige 100, 217.

Gelb 118, 128.
Gelder, H. E. van 262, 331, 333.
Gent 314, 316.
Genua 28, 31.
Geometriſches Ornament 142.
Geus, C. de 22, 330, 331.
Gibraltar 8, 34.
Gipsform 80.
Glaiſe 329 Anm. 1.
Glaiſher 16, 330.
Glaſur 85, 116–120, 124, 125, 129.
Gleſum 329 Anm. 1.
Gley 329 Anm. 1.
Gleyers-Werck 329 Anm. 1.
Gleys-Werck 8.
Goch, Hendrick Marcelisz van 310.
Godijn, Jooſt Louwijs 294.
Goes, Hendrik van der 308.
Goes, Willem van der 309.
Gold 127, 129, 180, 184, 185, 201, 221, 255.
Goltzius, Hendrik 216.
Gonnet, C. J. 15.
Gordijn, Arie 306.
Gorinchem 274.
Gouda 64, 171, 265, 273, 274, 324.
Gouda, Martinus 110, 308,
Goyen, van 173.
Granatäpfel 31, 140, 148.
Granaten, böhmiſche 111, 115.
Grand-feu 124.
Grauda, Pytter 290.
Griekſche, A. ſiehe A.
Groen, Johannes 274.
Groenlant, Jan Aelbrechts 304.
Groot, J. de 332.
Groothuyſen, Harmen 295.
Grotesken 133, 134, 160, 165, 166.
Grün 118, 128, 222.
Guido Andries, ſiehe Andries.
Guido di Savino 24, 31.
Guldens, Jan 44.
Gunter, Steffen 264, 267, 290.

H.

Haag, Den 64.
Haan, Bernardus de 312.
Haarlem 14, 15, 17, 18, 22, 26–28, 43, 48, 64, 136, 153, 174, 260–263, 265, 267, 276, 287.
Hagen, Jan van der 304.
Hagen, ſiehe Brouwer van der Hagen.
Hagen-Strale, Witwe van der 304.
Hahn 237, 290.
Halder, Jacobus 300.
Ham, De 278, 300, 302.
Hamburg 44, 45, 314.
Hamme, Jan Aryens 310, 322.
Hamme, Maerten Aryensz van 309.
Hampton Court 214.
Hanau 316, 318, 319, 323, 325, 326.
Hannover, E. 335.
Harlees, Agatha 313.
Harlees, Dirck 297.
Harlees, Johannes 297.
Harleus, Claes Dircks 295.
Harlingen 65, 219, 239, 260, 264, 265, 267, 273, 290, 291, 292.
Hart, 't 281, 298, 300.
Hausmaler 130, 183.
Haute, Jacques van den 315.
Havard, H. 14–17, 20, 21, 48, 56, 57, 130–133, 169, 171, 182, 190, 227, 256–258, 282, 329, 330, 332–335.
Heemskerk, Maerten van 134.
Heerhout, Johannes 311.
Hees, B. J. V. 33.
Helden van Roome, De vier 301.
Hendricks, Jan 27.
Hendricksz, Cornelis 27.
Henkel, M. D. 19, 330.
Heringsfang 230, 231.
Herold 223.
Heuſenſtamm 319.
Heuvel, Hendrick Gerritsz v. d. 268.
Hey, Reyer Gerritsz 308.
Heyndriks, Jan 264.

Hillebrantsz, Olivier 266.
Hindin 110.
Hoeve, Cornelis van der 297, 302.
Hofdyck, Damis 308, 312.
Hohlform 80.
Holaert, Cornelis 313.
Holaert, Cornelis Cornelisz 301.
Holſtein 327.
Honthorſt, Gerard 165, 173.
Hoop, E. E. van der 297.
Hoorn 34, 64, 265, 272, 289.
Hoorn, Hendrik van 294.
Hoppeſteyn, Jakob Wemmersz 182, 281, 295, 304, 333.
Hoppeſteyn, Rochus Jacobsz 182, 183, 282, 304, 305.
Hoppeſteyn-van Straten, Witwe Jacob 304.
Houck, Cornelis Rochus van der 271.
Houck, Jan van der 297, 300.
Houten, Benedictus van 295, 306.
Houten, Witwe van 306.
Houve, Cornelis van der 295.
Houve, Jan Gerritsz van der 294.
Houve-van Valckenhove, Witwe Jan Gerritsz van der 294.
Hoynck van Papendrecht, A. 20, 330 bis 335.
Hudig, F. W. 331—335.
Hullu, J. de 332.
Hulſt, Jan van 291.
Hurck, Pieter van 296, 299.
Hüſeler, K. 331.
Huys, 't Hooge 281, 282, 294, 299, 301, 305, 311.
Huys, 't Lage 300, 302.

I.

Imari 127, 128, 184, 187, 190, 255.
Imitation 328.
Ingelsz, Adriaen 261.

J.

Jacquemart, A. 13, 257.
Jaennicke, F. 16.
Jans, Aryaantje 298.
Jansd., Trijntje 310.
Jansz., Hendrick 308.
Jansz., Lucas 313.
Jansz., Thomas 272.
Jansz., Willem 273.
Japan 51—54, 127, 130, 183, 184.
Jeſus 142, 162, 163.
Jeverland 77, 269.
Joris Andries, ſiehe Andries.
Juſtice, Jean 330.

K.

Kaapſche Schotel 151, 170.
Kaffeegeſchirr 95, 96, 98.
Kakaogeſchirr 95, 96, 98.
Kakiemon, Sakaido 184, 187, 196, 200.
Kalabaszflaſchen 91.
Kam, David 305.
Kam, Gerrit Pietersz 294.
Kam, Pieter Gerritsz 294.
Kang-Hi 51, 178, 196, 198, 201, 202, 210, 222.
Kaſteleyn, P. J. 11, 329, 333, 334.
Kaiser, ſiehe Keyſer.
Kerckhoff, Johannes van 290, 330.
Kerkmeyer, J. C. 334.
Keſſel, Dirck van 280, 305—307, 311.
Keſſel, Jeronimus Pietersz, van 294.
Keſſel van Noorden, Amerenſie 310.
Keſſel, Pieter Hieronimusz 295.
Keſſel, Steven van 307, 313.
Keſſel, Witwe van 306, 307.
Keſt, Dirck van der 295, 300.
Keſt, Joh. van der 295.
Keſt, Nicolaes van der 301.
Keyck, Daniel van 326.
Keyſer, Aelbregt Cornelisz 182, 280 309.
Keyſer, Cornelis 280, 309.

Keyſer, Witwe Aelbrecht 311.
Kiehl, Albertus 312.
Kiliaan, C. 329 Anm. 1.
Kind, Jacob Pietersz 't 267.
Kingma 293.
Klaeuw, De 234, 278, 286, 288, 302, 303.
Kleffius, Willem, ſiehe Cleffius.
Kleyer, F. L. 289.
Kleynoven, Allardus van, ſ. Cleynoven.
Kleynoven, Quiring Aldersz. van, ſiehe Cleynoven.
Kloet, Bartholomeus van der 274.
Kloet, Willem Cornelisz. van der 271, 289, 290.
Klokken, De drie 234, 278, 286, 288, 302, 303.
Kloot, Ary Jeronimus van der 307.
Kloot, Cornelis van der 307.
Kloot, Johannes van der 308.
Klos, A. 290.
Knochenhauer, P. F. 18, 21, 330, 333, 334.
Knötter, Johannes, 297.
Kobaltsaflor 118.
Kocks, Adrianus 299, 314.
Kocks-van der Heul, Witwe 299.
Kocks, Pieter 299.
Köln 114.
Königsblau 211.
Koning, Gilles de 310.
Koning, Hendrick 310.
Kool, Jacobus 298.
Kool-Schrevelens Witwe 298.
Kool, Willem 298.
Kopenhagen 327.
Kruyswegh, Jacobus 305.
Kuyck, Sebaſtiaen Maertensz van 313.
Kuyck, Witwe Sebaſtiaen van 313.
Kuyk, M. van 225.
Kwaart 120, 194.
Kwaarten 120.
Kwan-Yin 198.

L.

Laan, Jan van der 300, 303.
Laan, Jan Jansz van der 303.
Labouchère, A. 297.
Lambeth 310, 322.
Lampetkan, De 234, 279, 286, 303.
Landſchaften 148, 151, 170, 176, 177, 197, 202, 210, 217, 230, 244.
Lange, Jacobus de 308, 312.
Lange, Witwe Jacobus de 312.
Lardijn, Willem 110.
Laurent, Marcel 331, 332.
Law 213.
Lee, Pieter Franſſen van der 323.
Leeuwarden 65, 135. 265, 273.
Leiden 64, 177, 265, 271.
Lemmer 242, 244, 247.
Leth, Claes Woutersz. van der 312.
Leth, Nicolaes Woutersz. van der 297.
Limburg 20, 246.
Lindt, De 274.
Linſchoten, Hugo van 38.
Liverpool 323.
London 114, 314, 322, 323.
Long, Iſaac, Le 46, 331.
Looting, Arent 311.
Loreto, San, ſiehe San.
Lorrijn, Peter de 111.
Loth 241.
Loudon, John F. 14, 329.
Lubbertsz, Cornelis 261, 262, 265.
Lucasgilde, Sint, ſiehe Sint Lucas.
Lüdicke, Carl Fr. 324.
Lyon 28, 31.

M.

Maastricht 67.
Macao 35.
Madrid 25.
Maere, Johannes de 298.
Mailand 28.
Maiolica 7, 36.
Maiolica, Nederlandſche 8.

Majorka 7, 35.
Makkum 66, 219, 239, 244, 247, 249, 275, 290, 291, 293, 328.
Mandele, Jacobus Egbertus van der 309.
Mander, Carel van 10, 18, 25, 27, 30, 261, 329, 331.
Mandl 14, 329.
Marcelis, Hendrick 306.
Marcelis, Witwe 306.
Maria 142.
Maria Thereſia 317.
Marken 108, 110, 113, 131, 182, 190, 207, 208, 219, 228, 234, 237, 257 bis 259, 262, 263, 279, 286, 290, 293, 294, 313, 321, 328.
Marot, Daniel 214.
Marryat 332.
Marum, Petrus van 308.
Marzacotto 116.
Maſticot 116, 120.
Mattham, Jacob 332.
Maurik, Willem van 289.
Maurits von Oranien 253.
Mauſer, H. W. 297.
Meer, Ary van der 302.
Menicus, Gottlieb 324.
Mes, Dirck 300.
Mes, Jacob 295.
Mes, Johannes 301.
Mes, Joris 281, 298, 300.
Mes, Pieter 303, 311.
Mes, Simon Jorisz. 298, 300, 303.
Mes, Simon Jr. 300.
Mes, Gattin Simon Mes 303.
Meſch, Quirinus 301.
Meſchert, Claes Jansz. 305.
Metale Pot, ſiehe Pot.
Meyburg, Cornelis 305.
Meyer, Leendert Govertsz. de 289.
Middelburg 26, 134, 136, 260.
Middeldijk, Hendrick van 300.
Milde, Ary de 108, 109, 110, 113, 115, 308.
Milde, Jacobus 306, 308.
Milde, Johannes de 313.
Milde, Willem Jacobsz. de 110.
Milly, De 11, 329, 333.
Ming 170.
Mombaers, Corneille 316, 317.
Montanus, L. 332, 333.
Moresken 143.
Moriaen, De ⟨Brüſſel⟩ 317.
Moriaenshooft, 't Jonge 62, 282, 304, 305.
Moriaenshooft, 't Oude 62, 282, 304, 305.
Muffeln 180, 182—185, 197, 222, 225, 233.
Muffelofen 57, 124, 127, 185, 191.
Muffeltechnik 125—129, 130, 220, 225, 227.
Mühlheim 74.
Muller, S. 14, 15, 18, 334.
Murrhina 39.
Muſchelrandſchüſſel 31, 87, 157, 162.

N.

Nägelſpuren 81.
Nane, Franciscus de 308.
Nankin 37.
Nemnich, P. A. 287, 334.
Neuillet, Guillaume 108.
Neurdenburg, E. 19, 21, 330, 333, 335.
Nevers 202, 317, 321.
Nicculoſo, Francesco 30.
Niederheſſen 24.
Niederlande 314, 315, 318, 323.
Niſſon, J. E. 237.
Noorden, Abraham Gerritsz. van 305, 306.
Noorden, Amerenſi Keſſel van, ſiehe Keſſel.
Noorden, Jan van 306.
Nouts, Michel 275.
Nuppen 88, 143, 144.
Nürnberg 326.

O.

Obelisken 98.
Obreen 14, 329.
Ofen 81–85, 116–118, 120, 123, 124, 168, 287.
Ohrmuſcheldekor 216.
Olſefen, L. van 62, 332.
Ooſter, Frans Pouwelsz. van 300.
Ooſterhout 74.
Ooſterhout, Jacobus van 313.
Ooſterlaan, Pieter Joppe 296.
Ooſterwyck, Joris 298.
Ooſterwyck, Pieter 302.
Ooſterwyck, Witwe Joris 298.
Orange 118, 140, 148, 162, 163, 194, 230, 249.
Oranien 161, 162, 165, 173, 177, 214, 244, 252, 254, 255, 306.
Osnabrück 326.
Oſtindiſche Kompagnie 37, 39, 51, 55, 171.
Ottema, Nanne 21, 290, 330–334.
Oude Prins, ſiehe Prins.
Overmeer, Jan Gerritsz. 272, 289.

P.

Paape, Gerrit 11, 12, 73, 77, 80, 81, 102, 116, 329, 332.
Paeuw, De 278, 280, 282, 296, 301, 305–307, 311.
Parée, Pieter 307.
Paris 28, 31, 314.
Peelen, Ida C. E. 17, 22, 330, 333.
Pennis, Anthony 309.
Pennis, Jan 309.
Pennis, Johannes 311.
Pennis, Witwe Rachel 309.
Pera 134.
Peter der Große 326, 327.
Petit-feu 125.
Philipp II. 25.
Piccardt, H. A. 287, 297.
Piccardt, Töchter 297.
Piccolpaſſo, Cipriano 12, 24, 31, 78, 81, 128, 141, 329.
Pietersz, Harman 263, 267, 275, 301.
Pietersz., Witwe Harman 301.
Pijnacker, Adriaen 113, 190, 280, 309, 313.
Pijnacker, Annetje 309.
Pijnacker, Jacobus 280, 281, 294, 309, 311.
Pijpe, Simon Toenis van der 273.
Pilze 232.
Pironi 120.
Pit, A. 18, 330, 331.
Pitcairn Knowles, W. 16, 330.
Plaketten 98, 171, 173, 176, 221.
Plandk, Cornelis van der 294, 305.
Plandk, Nic. Corn. van der 305.
Plinius 38, 39.
Poncis 119.
Ponſen 119.
Pontanus, Johannes 35–38, 331.
Porceleine Schotel, ſiehe Schotel.
Porceleyn, Het Gecroond 279, 280, 306, 307, 311, 314.
Porceleyne Fles, ſiehe Fles.
Porceleyne Fleſſies, ſiehe Fleſſies.
Porzellan, Chineſiſches 8, 35–41, 45, 50, 51, 53, 96, 99, 117, 124, 129, 130, 149, 166, 167, 169, 178, 179, 183, 197, 200, 213, 227, 243, 278, 327.
Porzellan, Delfter 8, 46, 47, 251, 318, 323.
Porzellan, Deutſches 56, 100.
Porzellan, Holländiſches 8, 43, 45, 47 bis 49, 172, 173, 281, 314.
Porzellanimport 36, 37.
Porzellan, Japaniſches 52–54, 127, 128, 130, 183, 184, 196, 220, 255.
Porzellan, Meißner 127, 223, 325.
Porzellan, Niederländiſches 8, 42.
Porzellan, Oſtaſiatiſches 55, 69, 70, 91, 130.

Porzellan, Sächſiſches 207, 219, 222, 223, 225, 227.
Pot, G. J. J. 334.
Pot, De Metale 107, 208, 278, 280, 306, 307, 311, 312.
Potsdam 323.
Powdered blue 201.
Prins, De Oude 271, 289.
Prinſe, Albert 289.
Proenen 120, 168.
Putten en Co., J. van 255, 302, 303.
Putti, ſiehe Amoretten.

R.

Rackham, Bernard 21—23, 330, 331, 335.
Raveſteyn 289.
Read 335.
Reiher 232.
Reinhardt, C. 332.
Rendsburg 327.
Renſema, Adriaen van 272.
Révérend, Claude 319—321.
Révérend, François 319.
Reygens, Auguſtijn 190.
Reygensbergh 190.
Reygensbergh, Auguſteyn 295, 313.
Reygersbergen, ſiehe Reygensbergh.
Rewendt, C. F. 324.
Rheinsberg 324.
Rieſebieter, O. 19, 330, 332, 335.
Rijsburgh, Michiel van 308.
Rollwerk 133, 134.
Rom 28, 92.
Romein, De 110, 280, 306, 307, 311.
Roos, De 278, 287, 295, 308.
Roſa 221, 222.
Roſetten 142—144, 168—170, 230.
Rot 118—120, 128, 180, 190, 194, 223, 225, 249, 250, 255.
Rotterdam 17, 20, 28, 30, 41, 48, 64, 69, 71, 72, 74, 89, 134—136, 146, 219, 235, 265, 267—269, 272, 273, 274, 276, 280, 288—291, 318, 321, 327.
Rottewel, Barbara 303.
Rouaan 302.
Rouen 28, 31, 202, 264, 317, 321.
Rörſtrand 327.
Ruſing, Hendrik 234.
Ruymbroeck, Ezechiel van 304.
Ruyſch, Rachel 206.

S.

Saenredam 173.
Salbtöpfe 33, 86, 90, 134, 137, 251, 261, 287, 288.
Salzgefäße 86, 90.
Sande, Frederick van der 295.
Sanderſon en Bellaert 287.
Sanderus, Lambertus 302.
San Loreto 92.
Sas, Egbert Huygens 264, 275, 310.
Savary des Bruslons 321.
Savino, Guido di, ſiehe Guido.
Savona 28, 327.
Schablonen 119.
Schachbrettmuſter 142, 145.
Schäferſzenen 230.
Schagen, Jan Oette van 300, 302.
Schagen, Cornelius van 302.
Scharffeuer 124, 125, 127, 129, 180, 183, 184, 191, 194, 195, 207, 208, 220, 225, 227, 228.
Scheepjes, De Twee 280, 309.
Schenckan, De Dubbelde 208, 278, 309, 310.
Schie, Dirk Jans van 310, 325.
Schiedam 65, 238, 290.
Schiffe 148, 149, 161, 171, 177, 219, 230.
Schoenmakers, Johannes 309.
Schoonhove, Lysbet van 302.
Schoonhove, Mary van 302.
Schoonhoven, Cornelia van 302.
Schoonjan, Jan Fransz 300, 302.

Schotel, Kaapſche, ſiehe Kaapſche.
Schotel, De Porceleine 234, 279, 280 bis 282, 286, 296, 301, 305—307, 310—312.
Schouten, J. L. 22.
Schüſſeln 86, 88, 90, 120, 121, 123, 243, 245, 271, 277, 287, 291—293.
Schuylenburgh, Abraham van 308.
Schwarz 118, 128, 129, 180, 184, 194, 195, 201, 202, 221, 223, 225, 255.
Servaas van Rooyen, A. J. 16, 330.
Sevilla 28, 30.
St. Cloud 317, 319—321.
St. Lukasgilde 14, 15, 109, 174, 276.
St. Petersburg 327.
Sion, ſiehe Berg.
Sirupkanne 33, 90, 251, 277.
Sonderdanck, Catharina 313.
Sonnevelt 274.
Soubre, Isaac 302, 313.
Spaandonck, Tomas 310.
Spielzeug 98.
Spiralblüten 144, 146, 160, 166, 170, 230.
Spolveri 119.
Sponſen 119.
Staffordſhire 59, 114, 115.
Statuetten 92, 93, 98, 113, 206, 233.
Steen, Jan 13.
Steenwyck, Frederick 273.
Steingut, Delfter 114, 115, 287.
Steingut, Engliſches 9, 12, 58—63, 67, 101, 234, 254, 287, 327.
Steinzeug, Engliſches 57, 114, 287.
Steinzeug, Rotes 105, 106, 114, 115.
Steinzeug, Sächſiſches 114, 115.
Ster, De 234, 278, 282, 296, 301, 305, 307, 311.
Stockholm 327.
Stockholm, Pieter Tobias 316.
Stöhr, A. 335.
Straaten, Jan Claesz van der 303.
Straets-Goet 34, 44, 45.
Straets-Werck 8.
Strale, ſiehe van der Hagen.
Straten, ſiehe Hoppeſteyn.
Straten, Arent van 304.
Straten, Nicolaes Jansz van der 308.
Stroom, Pieter van der 294.
Stuart, Maria 162, 244.
Stuart, Th. 333.
Suſanna 92.
Swenne, Evert van 295.
Swinnen, Egbert Jansz van 307.
Swinnen, Evert Egbertsz van 307.
Symonet, Jean 315, 316, 319.

T.

Tabakgeſchirr 96, 97, 252.
Tabakinduſtrie 231.
Teebaum 232.
Teegeſchirr 95, 96, 98, 287.
Teekannen, rote 104—115, 279, 284, 307, 309.
Teller, rote 111.
Temperatur 83, 124.
Teniers, David 174.
Theepot, De Gecroonde 110.
Thooft, Jooſt 297.
Tichelaar, Freerk Jans 291, 292, 328.
Tiel, Jacob van 310.
Tiere 92, 143, 154, 161, 178, 198, 202, 233, 236, 237, 239.
Tijen, C. van 19, 166, 330.
Tjallingii, Frans 290.
Todt, Jacob van der 273.
Toenis van der Pijpe, Simon, ſiehe Pijpe.
Tonſorten 69—77, 329, Anm. 1.
Ton, Brabanter 74, 76.
Ton, Brueelſcher 73, 74.
Ton, Delfter 72, 76, 77.
Ton, Doornikſcher 72, 73.
Ton, Engliſcher 72, 73.
Ton, Feuerfeſter 121.
Ton, Jeverlandſcher 77.
Ton, Lütticher 74.

Ton, Mühlheimer 74, 76, 77.
Ton, Ooſterhoutſcher 74.
Ton, Rheinländiſcher 77.
Ton Schnarzer 72, 76, 77.
Ton, Themſer 73.
Ton, Tournayer 72, 73, 76, 77, 318.
Ton, Woerdenſcher 72.
Ton, Woirnſcher 72.
Tonningen, Jan van 305.
Toorn, Pieter 274, 289.
Torenburg, Joris van 295.
Torenburg, Mychyel van 302.
Tournay 72, 73, 76.
Traa, W. van 289.
Trauben 31, 140.
Trek 119.
Tſchirnhaus, Ehrenfried von 115.
Tſing 179.
Tulk, Cornelis 297.
Tulpen 148, 162, 176, 212, 275.
Turin 44.
Turner, John 60.
Twee Scheepjes, ſiehe Scheepjes.
Twee Wildemannen, ſiehe Wildemannen.

U.

Überdruckſyſtem 58, 67.
Uhr 236.
Urbino-Ware 162, 165.
Utrecht 15, 17, 64, 219, 265, 272, 289.

V.

Valckenhoff, Pieter Harmansz 267.
Valckenhoven, Cornelis Hermansz 303.
Valckenhoven, Gerrit Harmansz 301.
Veen, Gijsbertus van 301.
Veen, Jacobus van 302.
Velde, Willem van de 174.
Venedig 28, 30, 31.
Verburgh, Jan 299, 307.
Vergulde Aſtonne, ſiehe Aſtonne.
Vergulde Blompot, ſiehe Blompot.
Vergulde Boot, ſiehe Boot.
Verhaeſt, Gijsbrecht 183, 304.
Verhagen, Jan 306.
Vermeer 13.
Verſchuer, W. F. K. van 19, 332.
Verſtelle, Geertruy 305.
Verſtraten, Gerrit Willemsz 266.
Verſtraeten, Willem Jansz 43, 45, 266.
Verwyck, Lamers 289.
Vexiergefäße 98, 159, 162, 221.
Victorsz, Louwijs, ſiehe Fictorsz.
Vierleger, Hans Barnaert, ſiehe Fierleger.
Violett 118, 120, 127, 128, 170, 195, 219, 234, 237, 245, 250.
Vis, Eelco M. 22, 330.
Vlasbloem, Keimpe D. 241.
Vlielander, Hein 19, 330.
Vlugt, Eliſabeth de 300.
Vlugt, Marcellus de 297.
Vogel, Jan Lourisz 272.
Vonck, Cornelius 323.
Vooren, Jan van der 303.
Vorzeichnung 119.
Vos, Maerten de 165.
Vredeman de Vries, Hans 133.
Vriendt, Fransz Floris de, ſiehe Floris.
Vroom, Cornelis Hendricksz 261.
Vroom, Hendrik 27, 29–31.

W.

Waelpot, Pieter 312, 313.
Waert, Johan 301.
Waert, Nicolaes de 313.
Wagenaar, Zacharias 52, 54.
Wal, Johannes van der 307.
Walfiſchfang 230.
Wallen, Jacob van der 318.
Wan-Li 51, 178, 179, 195, 196, 210.
Wapengoet 44, 45.
Wapen van Dantzich 289.
Wappen 44, 45, 142, 149, 153, 165, 170, 171, 177, 202, 244, 269.

Warſchau 327.
Wedgwood, Joſiah 58.
Wedgwood & Bentley 60.
Weel, Jooſt Hendriksz van der 110.
Weel, Leendert Hendricksz van der 110.
Weert, Nicolaes de 299.
Weiß 180, 195.
Weſſels, Jan 305.
Weſten, Evert Jansz van 301.
Wierſum, E. 20, 332.
Wijtmans, Carel 288.
Wijtmans, Claes Jansz 41, 42, 69, 268, 272.
Wijtmans, Jacob Claesz 274.
Wildemannen, De twee 295, 309, 312, 313.
Wildemanspoort 313.
Willem I. 253.
Willem II. 253.
Willem III. 161, 162, 165, 173, 214, 244, 253.
Willem IV. 253.
Willem V. 253.
Willemſe, A. 20, 330, 333.
Willigen, A. van der 14, 329, 334.
Wilſt, Philip 318.
Windt, Jan van der 308.
Winkelhouder 335, Anm. 176a.
Wint, Hans Willem de 310.
Witgeven 116.
Wit-Goet 44, 45.
Witſenburgh, Corn. 312.
Witſenburgh, Dirck 316.
Witſenburgh, Theodorus 312.
Witt, Adam de 298.
Witte Starre, ſiehe Ster.
Woerden 72, 73.
Wolff 327.
Wolff, Johann 327.
Wouwerman 176.

Y.

Yung-Tſchêng 219.

Z.

Zacken 144.
Zeh, E. 335.
Zerbſt 326.
Zimmermann 332, 333.
Zinnglaſur 24, 46, 69, 117, 119, 120, 121, 137, 148, 157, 167, 178, 200, 201, 244, 248, 275.
Zinnkalk 116.
Zunft 26, 275, 277.

Gegründet 1836

Ebenisten

ANTIQUITÄTEN

Innenarchitektur

FLATOW & PRIEMER

BERLIN W 10 · VIKTORIASTRASSE 29

BIBLIOTHEK FÜR KUNST- UND ANTIQUITÄTENSAMMLER
BAND 2

KUNSTGEWERBE IN JAPAN

VON OTTO KÜMMEL

3. Auflage. 200 Seiten mit 168 Abbildungen und 4 Markentafeln. In Halbleinen gebunden RM. 8.–

INHALT: Umschreibung der japanischen Wörter. Übersicht der Geschichte des japanischen Kunstgewerbes. Japanisches Haus und Hausgerät. Lackarbeiten. Metallarbeiten. Schwertschmuck. Rüstungen. Töpferei. Webereien. Arbeiten aus Holz und ähnlichen Stoffen. Bezeichnungen und Marken. Lesung japanisch. Daten. Worterklärungen. Sach- u. Namenverzeichnis.

RICHARD CARL SCHMIDT & CO., BERLIN W62

BIBLIOTHEK FÜR KUNST- UND ANTIQUITÄTENSAMMLER
BAND 31

PALÄSTINENSISCHE KLEINKUNST

VON DR. ADOLF REIFENBERG

135 Seiten mit 157 Abbildungen
Preis in Ganzleinen-Originalleinband RM. 8.–

INHALT: Einleitung. Die historischen Grundlagen der palästinensischen Kunstentwicklung. Keramik. Ossuarien. Glyptik. Glas. Metallarbeiten und Schmuck. Münzen. Plastik. Fälschungen. Museen u. Sammlungen. Zeittafel. Literatur. Abbildungsverzeichnis.

RICHARD CARL SCHMIDT & CO., BERLIN W62

M. MOGROBI ANTIQUAR

ZIESENISKADE 1
AMSTERDAM

FRÜHNIEDERLÄNDISCHE FARBIGE FLIESEN * 17. JAHRHUNDERT

*

Spezialität

Niederländische und deutsche Fayencen

Große Kollektion Fliesen

Glas und Skulpturen

(Bibliothek für Kunst- und Antiquitätensammler. Bd. 20)

DEUTSCHE FAYENCEN
UND
DEUTSCHES STEINGUT

Ein Handbuch für Sammler und Liebhaber
VON AUGUST STOEHR
590 S. mit 265 Abb. Geb. RM. 15.–, in Halbleder RM. 20.–

INHALT: Einleitung. I. Technik der Fayence. II. Technik des Steinguts. Entwicklungsgeschichtliches. Grundlehren der Entwicklung in Deutschland. I. Die süddeutschen Fabriken. II. Die mitteldeutschen Fabriken. III. Die norddeutschen Fabriken. IV. Die Schweiz. V. Die deutsch-österreichischen Fabriken. Etwas vom „Ausbessern" und von „billigen" Fayencen. Alphabet. Verzeichnis der Fabriken. Register

RICHARD CARL SCHMIDT & CO., BERLIN W 62

DER
KUNSTWANDERER

HALBMONATSSCHRIFT FÜR ALTE UND NEUE KUNST, FÜR KUNSTMARKT UND SAMMELWESEN
HERAUSGEBER: ADOLPH DONATH

„Der Kunstwanderer", der als führende deutsche Kunstzeitschrift im In- und Auslande anerkannt ist, zählt die hervorragendsten Autoritäten der Kunstwelt zu seinen Mitarbeitern. Seine Bedeutung wird in der großen Presse folgendermaßen geschildert:

Das „Berliner Tageblatt" nennt den „Kunstwanderer" die „auch im weiten Auslande anerkannte Sammlerzeitschrift".

Die „Neue Hamburger Zeitung" schreibt: „Der Kunstwanderer" hat sich zur führenden Sammlerzeitschrift gemacht.

„Danziger Neueste Nachrichten" schreiben: . . . die Aufsätze des „Kunstwanderers" sind bei aller Gediegenheit kurz und gemeinverständlich. Die im Text gegebenen Abbildungen sind gut und ordnen sich geschickt dem Gesamtbilde der Seite an.

Die „Neue Freie Presse" (Wien) schreibt: . . . der Inhalt ist nicht nur für Fachkreise bestimmt, sondern jedermann, der Anteil an moderner wie alter bildender Kunst nimmt, zu interessieren geeignet.

„Nya Dagligt Allehanda" (Stockholm) schreibt: . . . die Aufsätze stammen von den besten Autoren der Kunstwelt . . . Für den arbeitenden Kunsthistoriker hat „Der Kunstwanderer" seinen eigentlichen Wert als Materialpublikation; für den Sammler ist er ein unentbehrliches Hilfsmittel.

Abonnement: vierteljährlich M. 6.—
(auch für Ausland, exkl. Porto)

DER KUNSTWANDERER G. m. b. H., VERLAG
BERLIN-SCHÖNEBERG, HAUPTSTRASSE 107

Antiquitäten Stief
Lübeck · Breite Str. 2
Haus der Schiffergesellschaft
Telefon 29951

4074